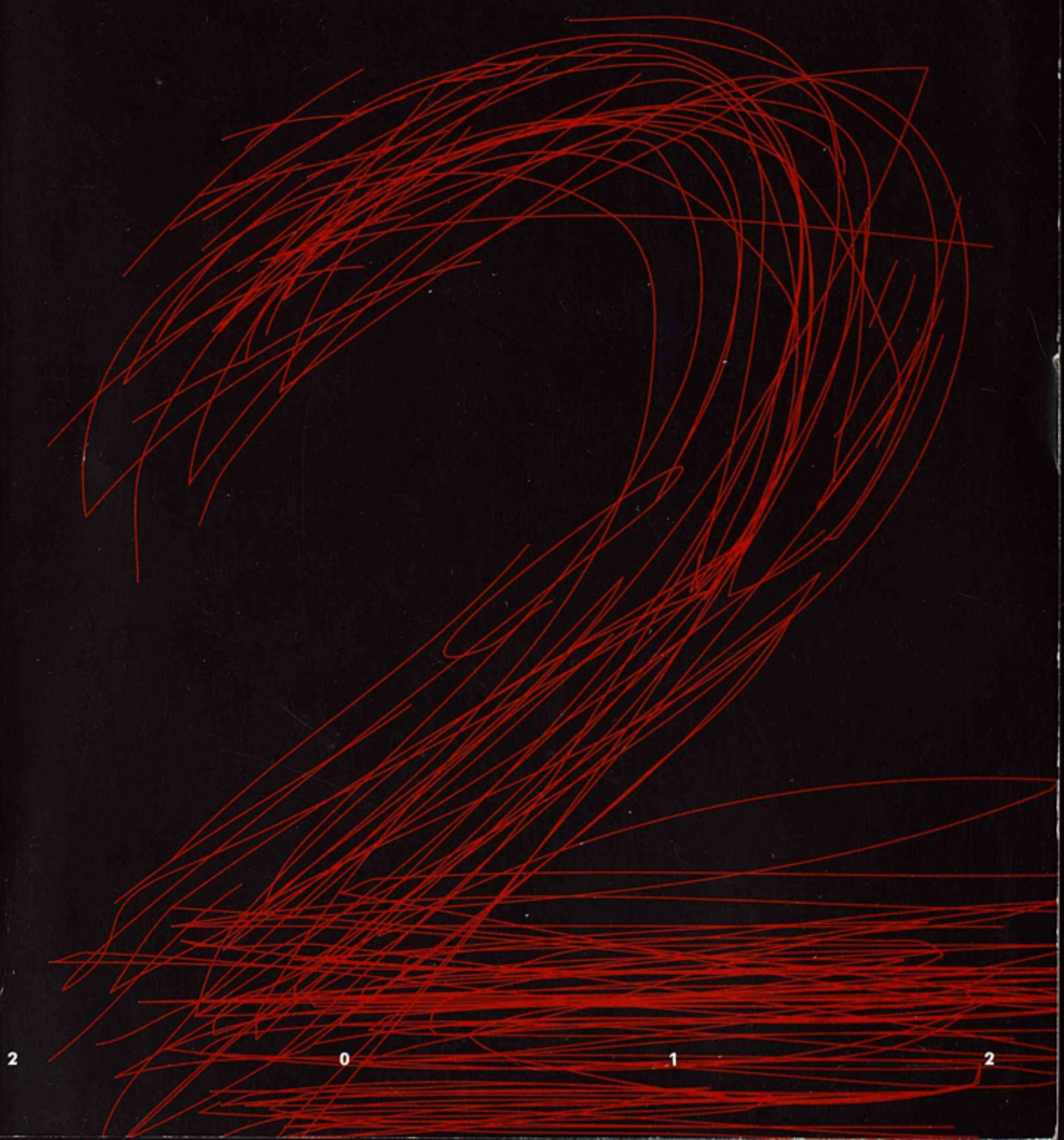
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 2

телеканал

перец

С 18 марта

НЕ смотреть женщинам!

БУДЬ МУЖИКОМ!

НОВОЕ ТОК-ШОУ

21:00
ВЫХОДНЫЕ

Реклама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-48888 от 07.03.2012 г.

Тема этого номера — массовая культура и те российские фильмы — чемпионы проката, которые эту культуру представляют. В разных разделах журнала мы рассматриваем как спектр коннотаций, так и сам этот термин, предполагающий известную поляризацию искусства на низкое и высокое, авторское и коммерческое. По мнению многих, в связи с размыванием границ в эпоху «после постмодернизма» отпала актуальность разговора о разведении на массовое кино и артхаус. Нам же все-таки кажется, что существует настоятельная необходимость анализа того, что любит широкий зритель, что предлагают ему, отвечая на его ожидания или формируя их, отечественные творцы фильмов — лидеров бокс-офиса. Мы предлагаем анализ массовой культуры — в широком смысле, подразумевающем и культуру создателей, и культуру зрителей, а также весь объем сложных отношений спроса и предложения. Почему у нас нет мейнстрима? Какова содержательная и профессиональная матрица отечественного блокбастера? Что мешает критике откликаться на самые успешные продюсерские проекты? Какие жанры доминируют в рейтинговом российском кино?

На эти и другие вопросы отвечают опубликованные в разных рубриках номера дискуссии, статьи, интервью, портреты тех американских художников, кому в полной мере удалось соединить искусство, авторство и коммерцию. Над тем, почему это не получается в сегодняшнем российском кино, размышляют, отвечая на анкету «ИК», наши ведущие режиссеры.

Кинематограф, и коммерческий в том числе, существует в общем контексте с другими видами искусства. О том, как интересующая нас проблематика отражается в современном российском театре, в литературе, в архитектуре, пойдет разговор в следующем номере.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Анкета «ИК»
Российские режиссеры об отечественном коммерческом кино

15
Живые и мертвые
О российских фильмах — чемпионах проката
«Круглый стол» «ИК»

31
ЕЛЕНА НЕКРАСОВА
Битва гигантов
Медиахолдинги: экспансия в кино

РЕПЕРТУАР

39
НИНА ЦЫРКУН
The Times They Are a-Changin'
«Прислуга», режиссер Тейт Тейлор

43
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Легитимный преемник
«Потомки», режиссер Александр Пейн

47
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Прибытие на Луну
«Хранитель времени», режиссер Мартин Скорсезе

50
АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ
Семь конфликтов белокурой бестии
«Семь дней и ночей с Мэрилин», режиссер Саймон Кёртис

РАЗБОРЫ

55
ЕЛЕНА СТИШОВА
Синдром «больших ожиданий»
Критическое высокомерие по отношению к массовой культуре и его роль в развитии постсоветского кино

64
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Маркетинг стиля
Маркетинг и голливудский успех

70
МАРК ХАРРИС
День, когда умерло кино
О (потенциальной) смерти великого американского кинематографа

КОММЕНТАРИИ

83

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Через десять лет

О феномене революции в культурологическом, социологическом и культурном контексте

ИМЕНА

89

АНТОН ДОЛИН

Бегущий

Спилберг и Тинтин: комикс как автопортрет

103

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Выпавший из гнезда

Портрет Джорджа Клуни

РАЗБОРЫ

115

ДМИТРИЙ КОММ

Шоустопперы

О главном элементе построения ключевых сцен в жанровом кино

124

НИНА ЦЫРКУН

Ко-*микс:* героический эпос как жанровый гибрид

136

ИННА КУШНАРЕВА

Группа крови

«Сумерки. Сага» как образец жанра фэнтези

142

АЮР САНДАНОВ

Нужная вещь

Что взял у вестерна постапокалипсис — и зачем?

152

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Неслыханные перемены, невиданные барыши

О российских анимационных блокбастерах

ОПЫТ

159

Российские мейджоры: «Мы довольны»

Об итогах господдержки российского кино в 2011 году

172

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174

«Алеша Попович и Тугарин Змей», режиссер Константин Бронзит

Анкета «ИК»

1. Смотрите ли вы российские фильмы — чемпионы проката (такие, как «Елки», «Выкрутасы», «Беременный», «Черная молния», «Высоцкий. Спасибо, что живой» и т.п.), и если да, то что вы думаете об их качестве, функциях, об их конкурентоспособности в контексте мирового коммерческого кино?

2. Чем, на ваш взгляд, сегодняшнее российское коммерческое кино отличается от советских фильмов — фаворитов публики и от голливудской продукции?

3. Хотели и смогли бы вы сегодня снять кино, способное привлечь миллионы зрителей? Что вам для этого требуется?

ПАВЕЛ БАРДИН

1. Большинство отечественных блокбастеров, на мой вкус, несколько бездушны. Что неважно работает в деле борьбы за традиционные ценности.
2. В основе всех успешных кассовых картин, в том числе «советской» школы (Александров, Митта, Чухрай и многие другие), — вера в людей, история любви и гармония.
3. Производство крупнобюджетного фильма, особенно в условиях монополии власти на массовое высказывание, дело очень хлопотное и компромиссное. Удобно и правильно замахиваться на большой бюджет в тот момент, когда есть внутренняя уверенность в верности выбранного направления. Когда средства и ресурсы соответствуют задачам и стоят своей платы. Когда есть команда единомышленников. Лично я перед по-настоящему большим бюджетом (или вместо него) еще бы с удовольствием поработал в более скромных формах, накопил полезного багажа. Что не мешает поэтапно и не очень спеша, чтобы чрезмерно не насмешить, постепенно шагать навстречу смелой мечте.

НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ

1. Не смотрел ни «Елки», ни «Выкрутасы», ни «Высоцкого...», ни прочие подобные фильмы. И смотреть не хочу. Это чисто коммерческое, развлекательное кино, основанное на какой-то сиюминутной злободневности, вследствие чего оно мгновенно забывается. Мне просто жалко тратить время на такое кино.
2. Что касается советского кино... В советское время нам просто не с чем было сравнивать.

Конечно, сегодняшнюю голливудскую продукцию отличает профессионализм исполнения, в Голливуде развита киноиндустрия, там даже развлека-

тельное кино умеют делать на более высоком профессиональном уровне, чего мы пока не достигли и вряд ли скоро достигнем. Киноиндустрии у нас пока нет. Есть коммерческое развлекательное кино, есть артхаус, они постоянно как-то переплетаются, перемешиваются, пытаются друг друга потеснить.
3. Априори известно, что миллионы зрителей идут смотреть именно все эти «елки-палки». Аудитория воспитана на подобной продукции последних лет — и голливудской, и нашей: в кинотеатрах она ничего другого, по сути, не видит и не хочет видеть. Снимать кино для тех зрителей, которые заполняют залы на «Елках», мне не интересно.

СЕРГЕЙ ЛОБАН

1. Мы с Мариной[1] совершенно случайно посмотрели фильм «Камень». Считаем его великолепным образчиком трэш-культуры. Это граничащий с аутсайдер-артом образцовый тру-трэш. Дикое, абсурдное произведение, сделанное на голубом глазу. То, что подобные вещи могут идти широко в российском прокате, с одной стороны, положительно характеризует зрителей, которые с радостью воспринимают любые эксперименты над сознанием, с другой — делает честь прокатчикам, которые на эти эксперименты отваживаются. Еще мы пытались посмотреть «Ржевский против Наполеона», это вообще безумное импрессионистское полотно, снятое к тому же еще и в 3D, очень непростое для понимания. В общем, пока наши режиссеры авторского кино мучительно что-то изобретают, российский мейнстрим уже давно находится в зоне актуального искусства. Это касается и фильма «Высоцкий...», который экспериментирует с психологией восприятия зрителя, и наверняка фильма «Беременный», который мы не смотрели, но, судя по названию, там все в порядке.
2. Советские фильмы-фавориты были ориентированы на лучшие образцы голливудской продукции того времени, на спагетти-вестерны и на «новую волну». А современное российское коммерческое кино формируют продюсеры, пытаясь разгадать вкусы обывателя, в результате чего на свет появляются странные уродцы.
3. Хотели бы, конечно. Для этого требуются мозги.

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ

1. Видел много. Про национальные комедии говорить не хочу. Хочу посмотреть на человека, который действительно считает эти картины комедиями. «Черная молния» — очень лживый фильм. Люди работают по принципу «мы сделаем вам, как на Западе». Зрителю говорят: «Вы увидите западную картину». Но так на Западе не работают. Так работают только на Востоке. В Голливуде лихорадочно ищут новое, а здесь неловко повторяют чужое и лгут публике, что «мы теперь тоже ого-го». Цинично заигрывают с гордостью зрителя. Однажды этот подход сработал с «Ночным Дозором». Теперь продюсеры решили, что владеют секретом. В итоге — это все «блокбастеры для бедных». Мне не нравится, когда свои же относятся ко мне, как к «третьему миру».
2. Проблема в том, что у нас в стране не так много режиссеров, которые могут снять фильм. Не авторское высказывание и не продюсерский проект, а кинофильм. Мало кто владеет профессией. Те, кто владел, сходят, а новые не появляются. Фильмы бывают разные, но профессия всегда одна и та же. В стоящем фильме, будь то «Индиана Джонс» или «Ночи Кабирии», есть главное — профессия автора. Продюсерское кино требует таких же авторов, как и все остальное кино. А у нас друзья продюсеров снимают, их жены руководят

[1] Марина Потапова — соавтор сценария «Шапито-шоу». — *Прим. ред.*

процессом, сами продюсеры уже стали снимать. Необходимо доверие друг к другу и знания. Пока нет ни того, ни другого.
3. Пытаюсь сделать именно это.

ОЛЕГ ПОГОДИН

1. Вопрос объемный. Боюсь утонуть в деталях, подробностях и примерах. Поэтому постараюсь ответить как можно более обобщенно.

Некоторые из перечисленных картин я видел, некоторые — нет. И смотреть не собираюсь. Это не снобизм и не отсутствие любознательности. Просто необходимая санитария личного времени: пойти в кино — это полдня. Загнать диск в деку и устроить домашний просмотр — два часа как минимум. Тоже время. Могу ли я позволить себе тратить время — любой его объем — на просмотр, к примеру, фильма «Елки-2»? Да и те российские блокбастеры, что мне довелось увидеть за истекшие полтора года, больше относятся к категории случайно посмотренных: в одном случае не смог отказать сыну, в другом — был в плену у гостевого стола и вынужденно пялился в телевизор.

В общем и целом, анамнез по российскому коммерческому мейнстриму мне ясен уже давно. Это попытка продюсеров и авторов (зачастую довольно жалкая, но от этого не менее мной уважаемая с профессиональной точки зрения) создать отечественную конкурентоспособную альтернативу западным образцам коммерческого кино. На этом пути есть обретения: технический уровень наших фильмов в сравнении с началом нулевых вырос. Мы сегодня в состоянии выдать среднестатистическую «западную» картинку и нагрузить продукт среднестатистическим же набором спецэффектов, что, безусловно, продвигает его как товар к целевому потребителю спецэффектов — подростку и молодому человеку от 16 до 25 (а он, как известно, основной посетитель кинотеатров).

«Беременный», режиссер Сарик Андреасян

Но потерь больше. Они в российском кинематографе столь же тотальны и необратимы, как и во всем остальном мире: коммерческое кино уже не стремится к слиянию с «высоким» искусством. Жанр перестал быть одеждой для смыслов. Жанр сегодня и есть смысл сам по себе. Исчезла, например, как класс, высокая комедия — товар и в лучшие-то годы кинематографа штучный. Ей на смену пришел кавээновский капустник, низкопробный бурлеск, автоматически перенесенный из формата телешоу в формат полуторачасового фильма. В массе своей кинокоммерция сегодня игнорирует культурный кон-

«Ирония судьбы. Продолжение», режиссер Тимур Бекмамбетов

текст, актуальный месседж. Она работает с суммой хорошо апробированных штампов, а ее амбиции распространяются только на цифру кассовых сборов. Если фильм сорвал солидный банк в первые два уикенда — значит, продюсерами и создателями решены и задача-минимум, и задача-максимум одновременно. То, что такую картину не будут пересматривать ни завтра, ни послезавтра, ни тем более через десять лет, никого уже не волнует. Главное — быстро полученные деньги.

С другой стороны, прозападный вектор нашего коммерческого кинематографа сильно ославянился за истекшие десять лет. Там, где, скажем, американский режиссер использует мифологический архетип, российский довольствуется анекдотическим или, в лучшем случае, газетным. В отечественном коммерческом кино крайне редко ощутимы глубинные коды национальной культуры и отечественных реалий, скорее, наоборот: в эстетике и смыслах наших мейнстримных картин наблюдается сознательное огрубление и программное верхоглядство, как способ приблизить произведение к максимальному количеству россиян.

Вообще, тенденция к упрощенчеству наметилась давно, а сейчас это уже процесс, захвативший обе стороны — и создателей фильмов, и зрителей. Основная ставка делается на эффективный продукт.

В коммерческом кино понятие «продукт» всегда было важным. Но сегодня оно полностью вытеснило понятие «произведение». И в этом — циничном — смысле мы тоже приблизились к среднестатистическому уровню мирового коммерческого киномейнстрима.

2. От советских фильмов это кино отличается главным — отсутствием связей с реальностью. Кинематограф — это сон о реальности, вторая реальность, в которой отражаются проблемы и смыслы первой. В нашем «старом» кине-

матографе так и было. «Ирония судьбы...» Рязанова, например. В этой комедии больше о времени и о человеке сказано, чем во многих арт-экзерсисах так называемых «больших художников». Теперь посмотрите римейк «Иронии судьбы». Он тоже устанавливает связи, но не с реальностью, а с корпоративным логотипом «Билайн».

Сущность большинства современных отечественных комедий — это сущность рекламного ролика. Я так и жду программного пэк-шота с каким-нибудь фирменным лого перед титром «конец фильма». Атмосферность этих картин — это атмосферность рекламы: все происходит в безвоздушном стерилизованном пространстве. Герои этих фильмов — не живые люди, а рекламные типажи, тоже стерилизованные. Это пластиковые стаканчики с ручками-ножками, ротиками-глазками. И проблемы они решают такие же — проблемы пластиковых стаканчиков.

На вопрос, чем наше сегодняшнее коммерческое кино отличается от голливудской продукции, ответ известен каждому честному российскому кинематографисту. Тем же, чем мумифицированный напомаженный и нарумяненный труп отличается от любого живого организма. Даже если этот живой организм — всего лишь инфузория-туфелька.

3. Если режиссер говорит, что не мечтает снять фильм, который посмотрели бы миллионы зрителей, то он либо лжец, либо сумасшедший. Конечно, я хотел бы сделать такой фильм — и, желательно, не один. Но дальше вступает в силу второй аспект — «смог бы?»... Отвечу: нет, не смог бы. В ситуации, сложившейся сегодня на российском кинорынке и в кинопроизводстве, заведомое движение к коммерческому успеху потребовало бы от меня слишком больших этических и эстетических жертв. Пришлось бы отказываться почти от всего, во что я верю в жизни и в искусстве. Вряд ли я к этому готов — как человек и как режиссер.

АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ

1. В этом году я не смотрел практически ничего — были дела поважнее (дочка родилась). Собираюсь посмотреть «Высоцкого...».
2. Подозреваю, что и в этом году оно отличается крайне низким качеством того, что называется storytelling, при порой абсолютно интернациональном качестве картинки и production values в целом. Storytelling — это далеко не просто сам по себе сценарий. То, насколько внятно разобрана и рассказана история, зависит от сфокусированной и подчиненной общей задаче работы очень многих людей. А у нас, как правило, все само по себе — сценарий, камера, актеры, эффекты.
3. Хочу и собираюсь. А что для этого требуется — расскажу, когда получится.

АНДРЕЙ ПРОШКИН

1. Из подобных фильмов стараюсь смотреть те, которые, как мне кажется, могут быть мне интересны. Из последних кассовых картин я видел две — «Высоцкий...» и «Бой с тенью—3». Меня как зрителя они не очень возбуждают, не вызывают интереса. Говорю об этом с огромной грустью. По поводу конкурентоспособности мне сложно сказать что-то определенное, я в этом смысле не такой уж большой специалист. Но у меня есть подозрение — уж не знаю, прав я или нет, — что чемпионы именно национального проката — в том числе и в европейских странах — вообще не слишком востребованы за рубежом. Очень часто это комедии, а, насколько мы знаем, комедия — довольно трудно экспортируемый жанр. Но в целом мне очень жаль, что никакого по-настоящему человеческого кино в списки наших лидеров проката практически не попадает.

2. От голливудской продукции они — не полностью, но в основном — отличаются уровнем самого кино и профессионализма. У меня ощущение, что за голливудскими картинами, даже невысокого культурного уровня, стоит больше работы и в целом более профессиональная команда людей. А минимум половина списка наших «лидеров» — это картины, сделанные тяп-ляп на коленке, в первую очередь это относится к комедиям, там ведь есть совершенно чудовищные вещи.

Что касается советского кино, тут тоже не нужно строить какие-то иллюзии — не Тарковский и не Герман были чемпионами проката. Но мне кажется — опять же, не знаю, насколько я прав, — что список успешных в то время картин был жанрово более разнообразен.

3. Запуская картину, никто не может сказать, привлечет она миллионы зрителей или нет. Вот, например, один из первых русских хитов, к которому я отношусь с большим уважением и который мне очень нравится, — фильм «Бумер». Насколько я помню, прокатчики поначалу не хотели его брать. Автор вряд ли запускал его с расчетом на многомиллионную аудиторию, скорее, он думал о самовыражении. Поэтому в принципе возможности того, что какая-то достаточно приличная картина может стать лидером проката, исключать нельзя, более того, я очень надеюсь, что это вскоре произойдет. Скажем так, я не знаю, могу ли снять такое кино, но, вообще, я бы с удовольствием снял жанровую, зрительскую картину. Мне кажется, я сейчас и работаю как раз на территории зрительского кино. Но все зависит от конкретной истории. Безусловно, капустники вроде «Елок» или «Гитлер капут!» я бы снимать не стал, это не мое.

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

1. Какие-то из этих фильмов я отсматриваю перед вручением различных премий, а в кино не ходил давно. Все они разные. Фильм «Высоцкий...», например, снят качественно; а идея, сценарий, мысль, кастинг — это уже другой вопрос. Но присутствие режиссера в этом фильме важно, потому что Буслов — хороший режиссер. В большинстве же случаев мы видим так называемое «продюсерское кино», из которого максимально изъято авторское начало или, в лучшем случае, автор выступает продюсером фильма. Это всегда выглядит немножко провинциально. Когда из фильма изъято авторство, я теряю к нему интерес. Технологией удержания зрительского внимания и интереса мы в достаточной степени не владеем. Идей немного, хороших сценаристов — тоже. А уж когда из этих немногих составляющих нет ни одной — когда сценарий так себе, режиссера не позвали, а в актеры набрали медийных лиц, — это зачастую оборачивается трэшем.

2. Голливудская продукция, как ни странно, при всей своей массовости, несет в себе мысль, идею и какую-то содержательность. А наше кино, стремящееся быть развлекательным, желает только всеми силами развлекать. И иногда несет элементы пропаганды. Вообще, американские мейнстримные фильмы не стоит сравнивать с нашими, это совершенно разные явления. Мы никогда, никогда не сможем тягаться с Голливудом. Не потому, что «Мосфильм» — не Голливуд, а потому, что Россия — не Америка. И сопоставлять их бессмысленно.

В советское время была совсем иная ситуация. Фильмы показывали «единым экраном», они шли везде и становились лидерами проката. В период малокартинья отсутствовала конкуренция. Да и позже... Скажем, вышел фильм «Пираты XX века», и все сразу его посмотрели во всех кинотеатрах страны. И не было других картин того же жанра, которые могли бы с ним конкурировать.

Советские фильмы были неплохие, они и сегодня смотрятся очень качественно, причем порой даже фильмы «второго ряда», которые в то время не стали лидерами проката и не завоевали симпатии масс. Но сегодня смот-

ришь их и понимаешь, что это — замечательные драмы и мелодрамы, очень хорошо сделанные фильмы с прекрасными актерскими работами.

3. Конечно, хотел бы. Но часто, когда мне начинают что-то предлагать, я тут же говорю, что не хочу. Потому что порой предлагают такие сценарии, что даже самим людям, которые их приносят, неудобно. Нельзя делать зрительское кино с чувством неловкости, с ощущением, что наступаешь себе на горло и вообще занимаешься чем-то неприличным. А у нас все получается именно так. У меня был разный опыт: были случаи, когда давали любые деньги, но сценарий был чудовищный, запредельный, а случалось, что и сценарий был вроде бы неплохой, но вскоре оказывалось, что все деньги уже украдены и снимать придется на то, что осталось, а сделать это хорошо — невозможно. И надо выбирать. В подобной ситуации я предпочитаю не делать ничего: мне кажется, это лучше, чем просто тратить народные деньги.

«Высоцкий. Спасибо, что живой», режиссер Петр Буслов

АНДРЕЙ СМИРНОВ

1. Да, я смотрю эти фильмы. И полагаю, что рекордсмены нашего проката свидетельствуют о небывало низком уровне сегодняшней аудитории. Кто за это отвечает, кто в этом виноват, я сказать затрудняюсь, хотя думаю, что главные роли принадлежат тут телевизионным каналам и шоу-бизнесу. Российское телевидение, все в целом, вместо того чтобы формировать сознание нации, последовательно навязывает аудитории фальшивые жизненные стандарты и самые низменные вкусы. Надо признать, что в этом направлении наше общество за последние десять лет добилось больших успехов.

2. Мне кажется, мало чем отличается. Сравнивать советское кино с сегодняшним некорректно, хотя бы в плане возможностей. Картины, собиравшие большую аудиторию в Советском Союзе, делались в условиях жесточайшей идеологической и художественной цензуры, когда любой болван, которого назначили редактором, с удовольствием заставлял убирать из фильма самые яркие и талантливо снятые сцены. Сейчас у нас нет однозначных лидеров такого масштаба. Были комедии Гайдая, Рязанова... Взять хотя бы «Берегись автомобиля», комедию, ставшую одним из самых успешных фильмов того

времени, шедевр, который вошел в историю кинематографа: он счастливо сочетал в себе высокохудожественную ценность и огромную привлекательность для аудитории. Но при этом не надо забывать, что одним из последних хитов советского времени был драматический социальный фильм Василия Пичула «Маленькая Вера», который за год проката посмотрели 56 миллионов зрителей, что перекрыло и индийские мелодрамы, и мексиканское музыкальное кино. Поэтому сравнивать тут сложно.

Если говорить про Голливуд, то хиты что там дерьмо, что здесь. Мы, может, и не достигли технологических высот «Аватара» или «Титаника», но, скажем, картина «Высоцкий...» по степени омерзения, которое она вызывает, вполне сопоставима с хитами Голливуда.

3. Я только что снял картину с ощущением, что ее должен посмотреть каждый российский человек. Но оказалось, что российский человек не готов отвечать моим надеждам. Этот фильм был сделан с расчетом на самую массовую аудиторию. Теперь остается подождать, когда закончится прокат и фильм выйдет на телевидении, посмотреть на реакцию телеаудитории. Но, судя по всему, я в своих ожиданиях обманулся.

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

1. Не смотрю, поэтому ничего о них не думаю.

2. От советских фильмов они отличаются сконструированностью. Советские массовые фильмы были живыми, потому что в них чувствовался индивидуальный подход — у каждого сценариста, режиссера был свой неповторимый почерк. А основная проблема сегодняшнего массового кино в том, что оно сделано по лекалам. Либо по голливудским, либо по псевдосоветским, когда берется «душевность», которая таковой на самом деле не является, «сердечность», которая, по сути, никакая не сердечность, и так далее. Имитация в чистом виде.

3. Если бы мог, я бы снял такое кино, этого хочет любой режиссер. Сейчас я работаю для телевидения, и это дает мне возможность общаться с большой аудиторией.

БОРИС ХЛЕБНИКОВ

1. Мне кажется, все эти фильмы, к сожалению, очень искусственная история. История, скорее, тоталитарного проката, нежели действительного успеха. Об этих фильмах, вообще, можно говорить лишь как о дико вредном явлении, которое тормозит наше кино. На мой взгляд, все эти десять лет наше кино мечется между американской и европейской схемами: авторы, продюсеры никак не могут разобраться, как относиться к своему кино — то ли как к индустрии, как в США, то ли как к части культуры, как в Европе, где люди давно уже расслабились, блокбастеров практически не делают, а занимаются, в общем-то, искусством, понимая кино как часть национальной культуры. И в этом смысле насквозь искусственные, поддерживаемые, скажем, телеканалами, фильмы очень вредны. На мой взгляд, нет никакой нужды в еще одной огромной индустрии: есть Голливуд, есть Болливуд, вот и хватит.

2. Эти процессы на самом деле везде одинаковы. Сейчас кино переживает глубокий сценарный и в целом творческий кризис, и связано это с бешеным развитием технологий. Зрителям сейчас любопытно ходить в кино, чтобы посмотреть на новые изобретения, новые технологии, трюки и так далее. Это не хорошо и не плохо. Просто сценарии и кино как искусство вступили в некий спор с технологиями, и пока побеждают последние. Наверное, в этом смысле сценарии сейчас обслуживают исключительно переходы от одного аттрак-

циона к другому. Поэтому все самое выдающееся сейчас в Америке делается в основном на кабельном телевидении, на каналах вроде HBO. Недаром и Спилберг, и Скорсезе, и куча талантливых сценаристов делают отличные вещи именно на телевидении.

3. Я, безусловно, хотел бы снять такое кино, но ничего искусственного, никаких сверхусилий для этого прилагать не буду. Был фильм «Бумер», на мой взгляд, — один из главных фильмов прошедшего десятилетия. Это было настоящее человеческое высказывание, которое совершенно неожиданным образом стало интересно всей стране, и даже без поддержки каких-либо каналов и рекламы он стал, по-моему, одним из самых знаковых фильмов этого периода. Сейчас я делаю ровно то, что мне интересно, а дальше — все зависит уже от воли случая и моего таланта или бесталанности. Но попытки «докричаться» до зрителя, мне кажется, всегда заканчиваются крахом, потому что, когда режиссеры начинают заигрывать со зрителем, это всегда видно. Так, скажем, делает Спилберг в «Списке Шиндлера»: сразу видно, что это абсолютно искусственное кино, в отличие от его же более ранних прекрасных работ вроде «Индианы Джонса».

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ

1. Давно не смотрел. Иногда смотрю, когда в кино зовут, а сам редко хожу. Мне трудно назвать какую-то картину из массовых, которую бы хотелось посмотреть и которая, как мне кажется, понравилась бы мне.

2. От советских отличается многим. Надо сказать, советские фильмы делались с большим размахом, с использованием больших средств. Советские действительно массовые картины (были, конечно, и исключения, более камерные фильмы, как, например, «Гараж», который обошелся недорого, но стал очень популярным) подчас имели огромные бюджеты. Если бы сейчас так снимали, вышло бы под сто миллионов долларов. То есть размах сегодня не тот, время не то. Тогда фильмы снимали долго и тщательно. Но это все с производственной точки зрения. Главное все-таки то, что сценарии были сильнее, несмотря на злостную цензуру, они очень тщательно прорабатывались, редактировались. В основе популярных советских фильмов были действительно хорошие истории, которые «брали» зрителей. Сейчас проблема как раз в историях, и это проблема не сценаристов, потому что они пишут то, что им велят писать, а продюсеров, которые заказывают и утверждают определенные, как им кажется, правильные, сюжеты.

Да, наши берут у Голливуда определенные схемы. Но схемы — это еще не всё. Если взять, скажем, схему «Мерседеса», это еще не значит, что ты его сделаешь. Единственный, наверное, у кого это получается делать правильно, — Ренат Давлетьяров, который выпускал «Любовь-морковь» и т.п. У других это получается хуже. Схема-то придумана не Голливудом, а Аристотелем; в картине должна быть драматургия, конфликт, должны происходить какие-то вещи, которые трогали бы зрителя, актеры нужны хорошие... Короче говоря, у меня к массовому кино одна большая претензия — оно продюсерское, а не режиссерское. Любое голливудское кино, собирающее огромную кассу, в большей степени — или, по крайней мере, в равной — режиссерское, а не сугубо продюсерское. Режиссеры, снимающие «Гарри Поттера» или «Аватар», — это авторы, рассказывающие истории. И совсем иное дело, когда продюсер придумывает сюжет, находит какого-нибудь Васю Тютькина, который, как кажется, может сделать то, что нужно продюсеру, и Вася снимает. Вот это, мне кажется, главная ошибка.

3. Недавно я снял двенадцатисерийный художественный фильм, надеюсь, для широкого зрителя. До этого снимал картину «Беляев», которую, к сожалению, не закончил. Она сейчас в законсервированном состоянии, но если у продюсеров найдутся деньги, я продолжу работу.

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

1. Смотрю не все. «Елки» не видел, был на премьерном показе «Высоцкого». Мне кажется, слава богу, что такие фильмы все-таки есть, они хоть как-то поддерживают нашу киноиндустрию. Понятно, что это, может быть, иллюзия, но благодаря таким картинам наш кинопрокат все же остается на плаву, иначе он бы просто ёкнулся. Пока мы не нашли оптимального решения проблемы проката отечественных фильмов, такие картины служат спасательными кругами.

«Елки», режиссеры Тимур Бекмамбетов, Александр Войтинский, Александр Андрющенко, Ярослав Чеважевский, Игнас Йонинас

2. Даже не знаю, зачем нужно сравнивать современное кино с советским, это было совсем другое время, другая публика, в принципе все было другое. Для современных фильмов характерна определенная расчетливость, что, наверное, в конечном счете и приносит им успех. Это коммерческий продукт, который достигает цели. Я даже не знаю, как сравнивать эти два кинематографа, они существуют в разных мирах. Голливуд живет по тем же коммерческим законам, если иметь в виду основную массу производимых им фильмов. Только там традиции, что называется, по́длиннее, они там уже устаканились. Вопрос в другом. В конечном счете все должно опираться на талант, и важно знание законов, в том числе законов восприятия, — вот из этого, по идее, и должна состоять ткань кинематографа. А дальше уже возникают некие вершины, шедевры, выдающиеся фильмы. Но сама по себе ткань и должна быть такой, потому что кинематограф — слишком дорогое удовольствие, и он не может существовать в некоем вакууме.

3. Вообще, это абсолютно абстрактный вопрос. И у меня такой же абстрактный ответ: да, было бы неплохо. Хотя я ведь снимал такие картины, так что это ощущение мне известно. Мысли «я хочу снять фильм, который понравится всей стране» у меня не было, это сама по себе рискованная установка. Может, он совсем никому не понравится. Но я всегда делал и делаю фильмы с желанием, чтобы их посмотрело много людей, чтобы вообще имело смысл снимать. Хотя все так или иначе снимают для себя, но с установкой «мне плевать, посмотрят мой фильм или нет» я никогда в жизни в кино не работал.

Записала Елена Паисова

Живые и мертвые

О РОССИЙСКИХ ФИЛЬМАХ — ЧЕМПИОНАХ ПРОКАТА

Даниил Дондурей. Недавно я участвовал в огромной конференции «Инвестиции в российскую киноиндустрию». Она была организована большой профильной компанией «Тройка Диалог» совместно со Сбербанком. У этих структур очень много свободных денег, и они раздумывают, стоит ли их вкладывать в кинопроизводство. Там было несметное количество «круглых столов», различных спикеров, аналитиков и бизнесменов, представляющих самые крупные отечественные и американские кинокомпании. Наши продюсеры — почему-то в основном это были так называемые мейджоры — утверждали, что наконец-то создана выдающаяся по эффективности система господдержки родного кино. Причем об этом говорили именно те топ-менеджеры, кто уже два года получает без конкурса дареные государством деньги. По пятьсот миллионов рублей для нужд собственной компании просто так, без отдачи, утверждая, что снимаешь те самые фильмы, которые так ждут зрители, а заодно и борешься с ненавистным Голливудом. Теперь, дескать, это происходит без жутких министерских откатов, все прозрачно, дорого, патриотично и в интересах государства.

И еще: если бы не такая чудесная система, то наши мастера блокбастеров Бондарчук, Файзиев, Бекмамбетов, не имея возможности снимать фильмы стоимостью в 10—20 миллионов долларов, вынуждены были бы покинуть родину... Хотя только один Бекмамбетов успевает работать на две страны: здесь он абсолютный чемпион рынка как продюсер, а там, в Америке, — лучший зарубежный режиссер. Кстати, меня поразило, что «Черную молнию» он, в отличие от других наших «лидеров киноиндустрии», продал во многие страны мира. Ни тут, ни там Бекмамбетов не снимает так называемый артхаус. Этим он и велик. Берет в свои проекты молодых режиссеров, которые по сборам легко опережают всех знаменитостей, но остаются абсолютно неизвестными. Это тоже очень интересный феномен, над которым стоило бы поразмышлять. Вы же не вспомните имена авторов «Черной молнии» или «Елок».

Инна Кушнарева. Эти фильмы по режиссерам не раскручиваются, это не блокбастеры с авторским лейблом.

Д.Дондурей. Журналисты по поводу таких лент не переживают, про творческие поиски и находки ничего не спрашивают. Не интересуются, кто эти рекордсмены, откуда они, что сняли до этого, что с ними будет. Побеждают какие-то безымянные ленты.

Елена Стишова. Вопрос по ходу. Почему у нас рейтинг считается по бокс-офису, а не по количеству зрителей, как было принято? Потому что нет единого билета?

Д.Дондурей. У нас много чего правильного нет. Во-первых, у нас три с половиной года все государственные службы, начиная с премьер-министра, который лично приказал сделать это немедленно, требовали, чтобы до конца 2011 года непременно был запущен электронный билет, фиксирующий всех зрителей. Но сумели сделать это лишь 250 кинотеатров из 900. Это говорит о том, что мы ничего реально не знаем ни про показчиков, ни про зрителей. Сложилась система, при которой кинотеатры все-таки рассказывают продюсерам, что хотят, хотя действуют несколько информационных журналов и специальных сайтов.

Уловки используются разные. Компаниям-лидерам ведь надо показать, что только с их появлением на небосклоне господдержки киноландшафт кар-

---

«Круглый стол» сотрудников редакции «ИК».

динально изменился. В этой ситуации они говорят: как мы можем использовать ныне действующую в России систему подсчета проданных билетов — с 1 декабря по 1 декабря? Год-то календарный, нужно считать и декабрь. Второе: фильмы, которые выходят в декабре, естественно, показываются и в январе. Поэтому если «Высоцкий...» вышел в декабре 2011-го, но его демонстрация продолжилась в январе, мы все его сборы записываем в 2011 год. Туда могут попасть «Елки-2», которые вышли тоже в декабре. Никто не собирается пояснять правительству, что для российского кино есть только одно коммерчески значимое окно возможностей: детские каникулы — раз, ну и декабрьские выходные — два. Все, что до и после праздников. Таким образом, при действующей системе подсчета новогодний бокс-офис учитывается дважды. Показатели получаются шикарные — не 11,5, а уже 16 процентов общего годового сбора составляют наши картины. Никто ведь не будет рассказывать, что в остальные десять месяцев для них в кинотеатрах страны остаются только два-три свободных от показа американского кино окна.

Е.Стишова. Реальная доля российского кино в прокате — 10—11 процентов. Директор кинотеатра «Художественный» заявил на каком-то «круглом столе» на ТВ, что больше половины национальной выручки уходит за рубеж. Так что технологии, о которых вы нам рассказали, — это высший класс навешивания лапши на уши.

Д.Дондурей. Но под эти идеологемы направляются большие государственные инвестиции в российское коммерческое кино, которые заранее оцениваются как жизнеподъемные. Наши мейджоры уверяют, что только дорогостоящие проекты востребованы российскими зрителями — настоящими, реальными, живыми девочками и мальчиками, которые ходят в кинотеатры, а не приехавшими из фестивальных Берлина или Канна снобами. Второе. Говорят, что именно они, лидеры, сохраняют высококачественную киноиндустрию — в смысле спецэффектов, денег, записи звука, новых технологий, хороших профессий, конкурентоспособности. Утверждают, что наши технологические ресурсы теперь много лучше, чем в самой Праге, а «Мосфильм» уже сейчас успешно конкурирует с «Фоксом». Что вот именно такое очень дорогое кино сохраняет индустрию, востребовано народом, положительно влияет на настроения нации, на психологический климат, отвечает национальным интересам России.

Е.Стишова. В общем, казнить нельзя помиловать. Это я про наших мейджоров.

Д.Дондурей. Вот те доводы, которые мы, в сущности, никогда на страницах журнала не обсуждали. Такой разговор, как мне кажется, очень важен. Нужно ответить на эти прямые и косвенные претензии к нам — на то, что мы, грубо говоря, защищаем «не то» кино. Не пишем аналитические статьи про настоящие востребованные нашим народом фильмы, не оцениваем их объективно и дружественно. Нам наплевать на зрителей, на индустриальные интересы, потому что иначе Файзиев может покинуть родину как востребованный мировой режиссер, как это сделал Бекмамбетов.

Е.Стишова. По поводу того, что наш зритель любит это кино. В свой недавней статье в «Российской газете» Валерий Кичин, известный апологет российского кино, со ссылкой на Movie Research, приводит данные о том, что каждый пятый россиянин заявляет в опросе, что вообще российское кино не смотрит и слышать о нем ничего не хочет. То есть ровно наоборот.

Мы, как всегда, «страшно далеки от народа». Это, если хотите, народная российская игра: ставить на вид российской интеллигенции, что она страшно далека от народа, и ждать от нее дежурного покаяния.

Две великие женщины — Нея Марковна Зоркая и Майя Иосифовна Туровская серьезно занимались массовой культурой, им не в чем было каяться. Моей настольной книгой долгое время была книжка Зоркой «Фольклор. Лубок. Экран», благодаря которой я умерила свой советский снобизм и продвинулась в понимании архетипов массовой культуры и, стало быть, массового

кино. Нея учила меня смотреть массовое кино только с публикой. И была глубоко права. Если бы я смотрела те же «Елки» в зале, возможно, я заразилась бы опьяняющим восторгом зрителей и мое восприятие картины было бы несколько иным. В «Елках» все на виду. Слагаемые этого продукта очевидны, но — о, боже! — я не вижу здесь никаких архетипических корней, на которые можно было бы указать, анализируя успех подобного зрелища у публики. Это уж точно не народное кино — это анемичный цветок современной городской субкультуры, своего рода гидропоника, подпитываемая телевизионным

«О чем еще говорят мужчины», режиссер Дмитрий Дьяченко

гумусом. Самое интересное и живое в этих «Елках», и в первой, и во второй части, — это мотив «понаехавших», во втором фильме он даже один из основных, там большую роль играет как раз дворник-гастарбайтер, который подметает Красную площадь. Я совершенно убеждена, что если бы режиссер не был казахом, ему эти замечательные идеи не пришли бы в голову. Единственное, что есть социологически ценного в этих фильмах, — вот эти национальные мотивы и образы. Тут прочитывается идеология — вы полагаете, что «младшие братья» навсегда списаны со счетов. Не торопитесь. Если бы не дворник с его связями, героиня «Елок» проиграла бы. Только с его подачи она всем нос утерла, доказала-таки свои родственные связи с президентом.

На днях в книжном на Тверской я взяла с полки новое издание Довлатова и открыла книгу на таком пассаже: «Условием успешной продажи продукта является его очень плохое качество». Довлатов вывел этот очередной «закон Паркинсона», глубоко зная советскую реальность. В постсоветские времена этот закон продолжает действовать еще более последовательно. Уже неприлично цитировать, что «дурной вкус» масс коренится в действительности гораздо глубже, чем... и т.д.

И.Кушнарева. А сейчас, возможно, «Белый Бим Черное ухо» считался бы артхаусом, то есть сдвинулась граница. И даже «Неоконченная пьеса...» теперь, безусловно, популярное кино из ностальгического советского канона, когда его смотрят и пересматривают по телевизору...

Е.Стишова. Конечно, граница сдвинулась, произошла смена моделей восприятия. Тем не менее антиномия высоких и низких жанров осталась неизмен-

ной. Это константа. Как были институализированы две линии бытования кино — высокая и низкая, — так они и продолжают существовать, но расходятся все дальше и дальше. Однако наша обязанность — отслеживать процесс. Я думаю, что мы как единственный киноведческий аналитический журнал время от времени, хотя бы два раза в год, обязаны брать пул подобных продуктов и о них писать. С точки зрения социологии или киноиндустрии и коммерции.

В основе кинопродукции, которая, как нас уверяют, востребована, всегда найдешь комикс и один железный принцип — симулякр. Актерам приказано, чтобы они ни в коем случае ничего не играли. Ладно еще эти два супертелешоумена — Ургант и Светлаков. Между прочим, когда они выступают в телешоу, они обладают органикой. Ургант ироничен и интеллектуален, Светлаков неглуп и остроумен. На них приятно смотреть, даже если они плетут чушь. Но в фильмах они — чистые симулякры. И, конечно, такой же суперсимулякр — «Высоцкий...». Безумная, совершенно патологическая идея с посмертной маской. Я посмотрела этот фильм и после него еще не «выздоровела», мне до сих пор физиологически плохо. Я абсолютно согласна с Даниилом, говорившим, что это фильм про «хороших кагэбэшников». И вот думаю: смотрят этот фильм ребята, которые что-то слышали про Высоцкого, может, даже его песни, но не тащатся от него, не его фанаты. И что они увидят в фильме? Совершенно изменилось восприятие. Это какая-то другая оптика, и тут я пас, я не могу ее воспроизвести, даже умозрительно. Если публика хочет это смотреть и несет за это деньги, если ей это нравится, то какие нужны внутренние носители, чтобы это воспринять и принять? Мы знаем, что в Узбекистане уже давно существует свой маленький Болливуд, что там снимается на видео их родное национальное кино, черт-те какое, но вся махалля в восторге, она ничего другого смотреть не хочет. И, в общем, она в своем праве, потому что уж сколько лет их насиловали русским кино, которое им, скорее всего, глубоко чуждо.

Кроме «Елок» я посмотрела «О чем еще говорят мужчины». Вроде это стендап-комедия, но не ясно, в чем там стендап. Авторы пытаются ее как-то разукрасить, есть флэшбэки, визуализация мечты и страхов. Но обсуждают только одно. У всех жены и любовницы, никто не собирается разводиться, и мужики придумывают, что нужно каждой из них говорить. В целом скучно и болтливо. Есть одна деталь, которая могла бы быть очень смешно обыграна в финале, но не вышло: каждый из героев уходит из дому под видом того, что надо купить помидоры, однако в результате никого не закидали помидорами.

Я перевыполнила план и посмотрела фильм режиссера Степана Пучиняна «Золотая рыбка в городе N». Пучинян — режиссер старшего поколения, постановщик кассовых «Тайн мадам Вонг». Он тоже хочет делать развлекаловку, хочет быть успешным и кассовым. Но его кино живое — в отличие от всего вышеперечисленного. Боюсь, что нынешний зритель сочтет новый его фильм для себя неприемлемым и очень старомодным. Заключая свою пылкую речь, все-таки предлагаю в чисто лабораторных целях делить кино на живое и мертвое.

Д.Дондурей. Какое чувство вы испытывали? Принято считать, что востребованное кино — невероятно смешное, притягивает миллионы людей комедийностью, народностью, американским масштабом, каким-то возбуждением, вдохновением. Настоящим сопереживанием молодых людей его сюжетам. Дело в том, что есть еще одно интересное измерение, к которому мы вернемся, — оно имеет отношение к понятию «новое этническое кино». Там всюду, с одной стороны, русские в обличье Светлакова и, с другой, инородцы в виде Галустяна. Эта чудная парочка есть почти во всех кассовых лентах. С помощью Галустяна мы как бы заново переживаем свою ментальность.

Е.Стишова. Национальный дискурс в фильмах «Базелевса» мне интересен. Но меня такое кино не расслабляет, для меня это не релаксация... Я считаю, что это просто другой тип восприятия, другая оптика, ставка на совершенно другую антропологию.

Д.Дондурей. У вас было ощущение, что это откровенная халтура, сделанная «на коленке»?

Е.Стишова. Это поточное производство, они сами не называют его «кино». Это «продукт». И если кто-то надумает здесь играть или что-то улучшать, то получит по шее.

Д.Дондурей. Все подчинено успеху продаж?

Е.Стишова. Конечно. И если что-то успешно продалось, значит, необходимо срочно повторить успех. Выжать до последней капельки удачный проект. Отсюда сиквелы-приквелы. Я, кстати, посмотрела первую «Любовь-морковь», которую делал Александр Стриженов: по качеству это гораздо лучше «Елок». Я нашла там профессионализм, оценила идею. Кроме того, мне нравится Кристина Орбакайте, я считаю, она талантливая актриса, у нее пластика замечательная. Идея обмена телами не выведена на высокий уровень, но сама по себе интересна. И пусть даже она заимствована, это мне ничуть не мешало. В общем, это было вполне приличное кино. Следующие части я не смотрела, но говорят, что на третьей части они сдулись. И посмотрите, как нагнетается эта «хужесть». Прямо по Довлатову: чем хуже — тем лучше продается. И все равно мы должны без гнева и пристрастия относиться к этим продуктам, может, больше поймем.

Д.Дондурей. Ну, предположим, у вас правильная установка, но вы же не рассказываете, как вас вдохновило хоть что-нибудь в этом кино, скажем, эмоциональная мощь, патриотические чувства, потрясающие характеры. Всё — фальшаки?

Е.Стишова. Абсолютно. Но я же говорю — я не зритель для этого кино. А есть зрители, которые только такого и хотят и могут это оценить. Не гонят же их туда, сами же почему-то идут. Эти фильмы для меня очень интересны как психологический тест.

И.Кушнарева. Я думаю, что корни этого кино — в телевидении. Это просто продолжения телевидения другими средствами.

Е.Стишова. Абсолютно верно. Отсюда и телегерои.

И.Кушнарева. Я думаю, что поскольку основной и самый успешный жанр как раз вот эти «смехуечки», комедии, корни у них — в КВН и «Аншлаге», и эстетика КВН перенесена в кино, амплифицирована до какой-то невероятной

«Любовь-морковь», режиссер Александр Стриженов

степени. Через ситкомы в том числе. Это абсолютное производство, в котором необязательно шутить хорошо, а надо просто бесконечно воспроизводить одни и те же модели на скорую руку...

Нина Зархи. Я тоже считаю, что все эти яйца нашей судьбы пришли через телевизор, через «клабы» и ситкомы. И одна из причин того, что массовое кино не дотягивает до нашего критического интереса, до аналитических разборов, в том, что массовики пошли по комедийному «нашерашевскому» пути. Потому что в принципе для русского мейнстрима гораздо более успешным было бы следовать по пути мелодрамы. В мелодраме можно всегда опереться и на мифологию, и на интригующую историю, можно втянуть социальность — через бытовые подробности или через узловой конфликт. «Он был титулярный советник, она — генеральская дочь». Наши режиссеры не умеют делать комедии, актеры не умеют играть в комедиях, сценаристы не умеют их писать. Нет в нас, не мной подмечено, водевильной легкости, нет изящества, а качественная комедийность абсурда — всегда все-таки рассчитана на интеллектуальную публику.

И.Кушнарева. Удивительно, что в том же «Беременном» играет Галустян, который в принципе смешной, он родился смешным, ему делать ничего не надо, но даже он там умудряется выглядеть абсолютно фальшивым.

Н.Зархи. И страшно зажатым. Как и Ургант в «Высоцком...». Они не артисты, роль и правила «предложенных обстоятельств» их тяготят. Я уверена, что мейнстрим мог бы сложиться, если бы мы пошли по мело- и просто драматическому пути: «мувики» первого и второго каналов, где двух-четырехсерийные фильмы имеют в выходные дни высочайший рейтинг, — это всегда мелодрамы. Они работают, и работают долго — их ведь крутят и крутят. В такой мейнстрим могли бы прийти рассказчики историй — их надо готовить. И информационный ресурс был бы вполне кстати: пусть и поверхностно, и примитивно, травестируя подлинную трагичность нашего прошлого, но ведь именно из сериального мейнстрима молодой зритель сегодня узнает, а старый вспоминает — в борьбе со своей ностальгией — про то, что были перемолотые «дети Арбата», «ликвидация» лучших, «штрафбаты», врачи-убийцы, маршал Жуков, Елисеевский рай и т.п.

И.Кушнарева. Но комедия оказывается самым легким жанром. Я вот как-то думала, почему нет у нас русских хорроров? Потому что это очень жестко кодифицированный жанр.

Н.Зархи. И очень технологичный, в том числе на уровне сценария.

Нина Цыркун. Кстати, могу сказать, что семь картин за прошлый год преодолели планку в миллион зрителей и все семь, включая анимацию, комедии.

Д.Дондурей. Можно сказать, и это очевидные вещи, что телевизор, который сегодня на две трети развлекательный, сделал свое дело — успешно перевоспитал людей? Я был недавно на одной конференции, где говорили о том, что есть некая граница: зрители до тридцати лет и после. После — люди советского восприятия, уже старики.

Н.Цыркун. Я думаю, это просто информационно совсем другое общество. То же самое сейчас происходит во всем мире — смена поколений. Новые люди совершенно по-другому мыслят, работают, все делают иначе. И дело не в том, где они обучались, имеют они советское прошлое или нет; различие может даже проходить по возрастной границе зигзагообразно, в зависимости от восприимчивости того или иного человека. Как бы то ни было, мы имеем дело с другой ментальностью, которая соответствует времени.

Д.Дондурей. Но именно они — зрители кинотеатров. Только они.

Е.Стишова. Добавлю, уже не раз такое было. Помните, у нас была издана малюсеньким тиражом в переводе с английского книжка про контркультуру, это было в 70-е. Произошла очередная смена актуальных субкультур.

Н.Цыркун. Она происходит регулярно. Так же, как происходит смена элит, идет и смена каких-то поколенческих уникальных доминант. Это все, конечно, свя-

зано. К сожалению, придется развеять иллюзию по поводу того, что молодое поколение (или поколения) составляет стабильную зрительскую аудиторию. По данным журнала The Hollywood Reporter, во второй половине 2010 года американская киноаудитория моложе двадцати пяти лет сильно сократилась, что привело к падению прибыли. И произошло это потому, что дистрибьюторы сделали ставку на фильмы, преимущественно ориентированные на взрослый сегмент. При этом назывались такие мейнстримные картины, как «Король говорит!», «Железная хватка», «Черный лебедь», даже «Трон» и «Зеленый шершень» — то есть отнюдь не заумное кино.

Д.Дондурей. Заполняемость залов даже с учетом таких мегахитов, как «Пираты Карибского моря—4» в 2010 году была 18 процентов, а в этом — 16. Это значит, что 84 кресла из каждых 100 не заполняются уже ни на каком кино.

Н.Зархи. С другой стороны, мелодрамы ушли на телевидение еще и потому, что их смотрят люди другого возраста, в основном женщины «сорок плюс».

Н.Цыркун. Их покупают, чтобы заполнять эфир, потому что заполнять его больше нечем. Сейчас проблема в том, что мы стоим на пороге цифрового телевидения, где будет миллион каналов, а контента, чтобы заполнять их, нет. Поэтому сметают всё — «только сними и продай нам что-нибудь». И телезрители никуда не денутся — будут смотреть.

Д.Дондурей. Но вернемся к нашей теме. У вас какое было ощущение с точки зрения картин мира, которые стоят за этими фильмами. Они же что-то рассказывают молодым людям.

Н.Цыркун. Я как раз хочу вернуться к тому, что говорила Елена Михайловна насчет тех носителей, на которые ложится это кино. Что прежде всего мне пришло в голову? Как только сменилась власть и кончилось советское кино, артхаус выстроился как бы сам собой и очень быстро. А мейнстрима нет до сих пор. И я думаю, дело в том, что артхаус — это абсолютно индивидуальное единичное творчество, которое зависит исключительно от автора, его сознания, от его таланта и его чувства фотогении. В то время как мейнстрим и коммерческое кино вообще должны опираться на социальную мифологию. И поскольку мифология была разрушена абсолютно — причем она-то как раз не складывается быстро, а складывается очень долго, по мере складывания образа жизни, всех фундаментов и жизненных слоев, — то и медленно кристаллизуются архетипы, медленно рождаются фольклорные истории. Нам просто неоткуда брать сюжеты и героев. Поэтому у нас их всего два-три: браток, олигарх и золушка из Хацапетовки, а больше практически никого нет. Соответственно, артхаус взывает к индивидуальному опыту зрителя, он преимущественно рассчитан для смотрения один на один — можно сидеть одному в зале и смотреть такой фильм. А мейнстрим завязан на массовую аудиторию. И так же как невозможно представить большой зал, заполненный зрителями на артхаусе, так же абсурдно выглядит пустой зал, где показывают коммерческое кино. Потому что оно опирается на стереотипы упрощенные, но эмоционально окрашенные. И от авторов требуется умение не придумывать или изобретать их, а умение варьировать, комбинировать и приспосабливать к специфике времени. В принципе, они заложены еще в общем коллективном опыте. Но их конфигурации кристаллизуются в процессе определенного, конкретного социального времени. И уловить их, изъять и оперировать ими очень сложно, потому что в нашем случае это как раз находится пока что в состоянии какого-то первичного бульона.

Н.Зархи. Мы говорим о массовом кино, но смешиваем в одну кучу блокбастеры, киноситкомы и мейнстрим. Мейнстрима у нас нет — все давно признали это главным препятствием для создания национальной кинематографии. Нет сегодня «Зимних вишен» Масленникова, вообще нет середины — фильмов, например Исидора Аннинского или, позже, Юнгвальда-Хилькевича. Мейнстрим — это качество прежде всего. В литературе сегодня, как и всегда, при всей размытости границ, существует деление на артхаус, беллетристику —

к примеру, книги Улицкой, Акунина, Иванова — и тонны бульварной, в основном дамской, продукции. В кино нет беллетристики, а только артхаус и чтиво: один раз посмотреть и выбросить. Кстати, все эти «Беременные» и делаются с таким расчетом на одноразовое употребление — там нет ничего, что побуждало бы даже поклонников к повторному просмотру. И — отдельно — блокбастеры: их будет все больше, и они будут все откровеннее в смысле идеологии, потому что они без зазрения совести вписываются в госзаказ на «патриотическое воспитание народа». Свежий пример — «Август. Восьмого» Джаника Файзиева. Типология «агитбастера» здесь обнажена с бесстыдством. Чем больше фальши, тем лучше. Патриотизм у нас обнаружить можно только на линии фронта — нужен враг: пожалуйста, для этого есть Грузия и грузины-оккупанты. Для наглядности лучше, чтоб от их руки гибли не только наши солдаты и даже не просто мирные мужчины, а старики, женщины и дети. Пожалуйста, очаровательный ребенок едва не взорвался в машине вместе с дедушкой, бабушкой и папой: в последнюю секунду, увидев вероломных грузин на бэтээре, опытная бабушка послала внука за платком, который она вроде бы забыла в доме, — так мальчик спасся. Но потом его все-таки ранил беспощадный грузинский враг — он молотил прямой наводкой по славному мирному домику, где спрятался малыш. Кто в зале не заплакал на словах «Мама идет к тебе, мама тебя спасет», сказанных ему на расстоянии, прямо в камеру, — тот настоящая «жесть». Мама примчалась в самое пекло из сердца нашей Родины — Москвы, и ей помогли добрые и смелые русские солдаты-богатыри. Вообще для простоты ориентации «наши» в фильме — все красавцы удалые, все под два метра, даже президент (Владимир Вдовиченков). Против его решения начинать боевые действия на территории Осетии на кремлевском заседании, которое с перебивками продолжается в течение всего фильма (несколько суток?), выступает лишь один антипатриот России, «лицо кавказской национальности» (Сергей Газаров). Он то и дело вставляет свой жалкий аргумент, лишь раззадоривающий президента: «Запад нас не поймет, заклюет, отвернется» и т.п. Понятно, наш настоящий мужик резко его осаживает. Фальшь так фальшь, нечего стесняться. Если мама хочет спасти своего сына, то она пройдет сквозь огонь целой и невредимой, даже если мир вокруг будет изрешечен, как дуршлаг. Надо спасти сына — угонит машину прямо из-под носа грузинских солдат, а чтоб совсем быстро — воспарит-вознесется и перелетит «над схваткой». Авторы откровенно обманывают, делая вид, что это работает жанр, а чтобы мы отстали и не придирались — да, да это жанр (фэнтези, сказка, эпос), к тому же для кассы: «семейный просмотр» с детьми! — Файзиев вставляет ни с того ни с сего эпизоды с огромными роботами. То ли «Звездные войны—10», то ли «Трансформеры», «Робокоп» — спецэффекты дорогущие и бессмысленные. Оказывается, это грезы ребенка. Ну точно анекдот про советский балет «Сон партизана»: там сначала пару минут танцовщик делает прыжки и крутит пируэты, уничтожая фашистов, а потом засыпает под картонной елкой, и ему снится «Лебединое озеро». Да, забыла сказать: для идеологической полноты картины мальчик — олицетворение неделимости и единства России, триумфа дружбы народов, русского и осетинского: его отец — из Южной Осетии, мама — русская, и он страдает от развода родителей так же, как страдали бы и наши народы, если б российский президент позволил грузинам оторвать от нас «весь Кавказ». Фильм-конструкт, он сложен из фрагментов «Лего», но госзаказ выполнен.

Н.Цыркун. По поводу блокбастеров. Продвинутые наши продюсеры, которые вроде бы отлично должны знать, что зрители идут в первую очередь на имя, и не только актера, но и режиссера. Допустим, раньше шли на Гайдая, Рязанова, Михалкова и так далее. А продюсеры почему-то ориентируются на никому не известных режиссеров-дебютантов прежде всего. Скажем, «Черную молнию» ставили Войтинский и Киселев. Войтинский — продюсер и композитор, Киселев — режиссер монтажа рекламных роликов, музыкальных клипов и промороликов для фильмов «Дневной Дозор» и «Особо опасен» и супер-

вайзер на фильмах «Дневной Дозор», «Ирония судьбы. Продолжение» и «Особо опасен». То есть он был подручным у Бекмамбетова, и ему поручили сложнопостановочный блокбастер. «Выкрутасы» Бекмамбетов дал снимать «скрипачу» из «Кин-дза-дза» Левану Габриадзе. Комедию Глеба Орлова «Наша Russia: Яйца судьбы» прокатчики вообще выпустили, не упомянув на афише фамилию режиссера. Написано: «Фильм Гарика Мартиросяна и Семена Слепакова», то есть креативных продюсеров, как они значатся. То есть изначально никакие художественные претензии тут не существовали. Суть нынеш-

«Август. Восьмого», режиссер Джаник Файзиев

ней российской формулы комедии, ну и мелодрамы — это скрещение испытанного советского мелодраматизма и новейшей технологии. От режиссера в данном случае требуется лишь неукоснительное следование правилам, вопрос об авторской индивидуальности снимается сам собой.

Д.Дондурей. Но если нет режиссера, значит, нет и акта художественного высказывания. В этом случае отсутствуют неповторимость, приметы времени, личность — все то, что заставляет нас пересматривать эти картины впоследствии.

Н.Цыркун. Опять вернусь к продукции «Базелевса», мне интересно проследить «траекторию полета» его главной фигуры. Бекмамбетов — директор фабрики блокбастеров, поставленных на конвейер. Даже не фабрики, а треста, поскольку они занимаются не только производством, но и прокатом. Бекмамбетов вывел свою формулу успеха, которая на нашей территории пока что заменяет беспроигрышную голливудскую формулу. Он вывел ее из собственной совершенно искренней любви к советскому кино и блистательного своего дара первого клипмейкера страны. От того, кто стоит за камерой, результат не меняется. Этим человеком может быть сам Бекмамбетов, как в «Иронии судьбы. Продолжение», или тандем дебютантов, как в «Черной молнии», или целая режиссерская бригада, как в «Елках». Однако когда он выбирает режиссером опытного клипмейкера, в этом есть серьезный резон. Именно рекламные ролики можно рассматривать как «пробники» мейнстримного кино. Здесь главные составляющие — повторение, копирование, подчиненное предустановленной схеме и избыточность в противоположность информативности, которой мы ждем от артхауса. Прием повторения отработан на телевизионной рекламе. Именно повторение знакомой ключевой фразы, предусмотренное и ожидаемое, является источником удовольствия для зрителя.

Ту же роль играет постоянный набор коннотаций — например, особенности характера, привычки героев и так далее. Такими признаками были,

скажем, на раннем этапе малиновые пиджаки и голды «новых русских», в этом качестве они служили тогда, когда работала новая перестроечная мифология, еще складывавшаяся в ту пору, пока вслед за ней они не перешли в область ностальгических воспоминаний, а в кино — например в «Жмурках» Балабанова — в стилистику маньеристского пародирования, доставляющего удовольствие уже не только узнаваемостью, но и безопасностью, психологическим комфортом. Психологический комфорт — одно из необходимейших условий мейнстримного кино. Еще раз хочу подчеркнуть, что повторяемость

«Ржевский против Наполеона», режиссер Марюс Вайсберг

и использование клише и штампов не противоречат новизне продукта в мейнстримном качестве. Как говорил Умберто Эко: «Нет ничего более серийного, чем рисунок на галстуке, и в то же время нет ничего более индивидуализированного, чем галстук».

«Черная молния» — реальное воплощение мечты продюсера Бекмамбетова о блокбастере про российского супергероя, о чем он не раз говорил. Конкурента американскому или западноевропейскому собрату Бекмамбетов видит в русской былинной и литературной традиции. Я вспоминаю одно из его ранних интервью, где он говорил: «Чем не супергерой Илья Муромец или дядя Степа-милиционер?» В качестве наиболее надежной основы в «Черной молнии» была выбрана идейно-сценарная классическая модель американского комикса. Поскольку с эволюцией комикса наш зритель знаком плохо, то выбор был сделан в пользу допостмодернистского классического комикса, где четко разведены добро и зло и добро безоговорочно побеждает. Месседж фильма: идеал находится в прошлом и молодежи ничего не остается, кроме как пользоваться наработками отцов и искупать свою вину перед ними. При этом уже тогда Бекмамбетов, не ограничиваясь мифологической основой, стремился насытить свое кино идеологией.

Д.Дондурей. «Модели будущего ищите в прошлом» — это одна из самых главных идеологем нынешней системы. Она и основа патриотизма, и ориентир практических действий, и модель развития. Бекмамбетов, мне кажется, в этом качестве является идеальным проводником официальной доктрины, тонко соединяющим советские лекала с голливудскими. В этом смысле он выполняет все функции как создателя хорошо продаваемого продукта, так и официального художника. Но делает все это как-то тихо, без нажима, и в этом смысле он куда полезнее для власти, чем более дорогие, пафосные и шумные Михалков или Бондарчук.

Н.Цыркун. Скорее всего, это объясняется установкой на создание нового национального кино, в котором будут расставлены все правильные акценты. Идейная основа добра в случае с «Черной молнией» — это славное советское прошлое, олицетворенное фигурами справедливого и доброго, глубоко нравственного отца (Сергей Гармаш) и талантливых, бескомпромиссных, неподкупных ученых (Васильева, Будрайтис и Золотухин). В эпоху застоя они создали летающий автомобиль, который не нашел применения из-за косности начальства и интриг конкурентов-коллег. Зло воплощает в себе циничный миллиардер-девелопер Купцов (Виктор Вержбицкий, известный наш «злодей в законе» из «Дозоров»). Он обучает студентов МГУ, как, особо не парясь, заработать миллион, условием чего должно быть правило: никого не жалеть, никому не помогать, думать только о себе, то есть прокламирует буржуазный индивидуализм и западные ценности в зверско-манчестерском виде.

Студент Дима Майков (Григорий Добрыгин) — изначально парень добрый и отзывчивый, но, раз попробовав следовать завету откровенного негодяя Купцова, он оказывается невольным виновником гибели собственного отца, после чего осознанно и неуклонно становится на путь добра. Нелишне вспомнить, что премьера «Черной молнии» состоялась 31 декабря 2009 года, то есть этот фильм символически открыл двери не только в новый кинематографический год, но и в новое десятилетие. Вольно или невольно создатели фильма выполнили актуальный соцзаказ: реализовали как раз только что выдвинутый лидерами страны лозунг «модернизация на основе консерватизма». Характерно, что Москва в фильме представлена в основном образами 50-х годов прошлого века: зданием университета на Воробьевых горах и недостроенного, замороженного по случаю кризиса комплекса Москва-Сити, напоминающего небоскребами, правда, не жилыми, знаменитый Готэм-Сити. Таким образом проект «Черной молнии» оказывается не столько новаторским, сколько консервативным.

Н.Зархи. Когда началась перестройка, мой отец, надо сказать, горячо ее принявший, в отчаянии повторял: «Только вот наше кино теперь умрет, потому что нет героев. Про кого снимать? Про милиционеров, про владельцев ларьков, про бандитов?» К слову, он всю жизнь стеснялся их с Хейфицем единственной картины, рассчитанной на массовую публику, — «Горячие денечки». Отсутствие героя еще разрушительнее для масскульта, чем отсутствие мифологии — хотя, разумеется, одно с другим спаяно. Пресловутая необходимость самоидентификации с протагонистом — первое требование зрителя. Поэтому сегодняшний телемейнстрим отправляется за героями в прошлое: в советскую идеологию никто не верит, старая мифология не считывается, но деление на «хороших» и «плохих» работает. Главное, найти сегодняшнего «хорошего», найти «Штирлица», ткачиху Алентовой из «Москва слезам не верит» или слесаря-интеллигента оттуда же. Ведь и тогда никто не заморачивался по поводу «правды жизни» и «правды характеров». Как не заморачивается в «Красотке» с Джулией Робертс. Побеждает — качество исполнения.

Н.Цыркун. Ты, Нина, хочешь «простых людей» и мелодрамы. Пожалуйста. В 2011 году третье место по кассовым сборам занял фильм «Базелевса» «Выкрутасы». Это обросшая генетически модифицированным мясцом визуально отлакированная мелодраматическая история из жизни вроде бы простых людей. Она оснащена умеренным набором достоверных деталей и скреплена совершенно невероятным, а потому на предмет достоверности и не обсуждаемым сюжетным стержнем. Без особого лукавства вторично отработан вариант «Иронии судьбы». Главная героиня Надя в исполнении Миллы Йовович обладает тем же нездешним шармом, что и Надя в исполнении Барбары Брыльской, хотя уступает последней в обаянии и естественности. Главного героя играет, без всяких потуг на поиски индивидуальности, Константин Хабенский (Костя Лукашин из «Продолжения»). Причем герой этот — провинциальный учитель, что соответствует статусу врача из фильма Рязанова. А на месте респектабельного Ипполита — мажор Даня (главное медийное лицо,

Иван Ургант, в роли самого себя). Но эти милые намеки, призванные активировать подсознание зрителя, сущая ерунда по сравнению с мощной слезоточивой бомбой в виде десанта сирот-беспризорников.

«Базелевс» уже в первых «Елках» оседлал «детдомовского конька», и этот замес не в последнюю очередь принес ему более 22 миллионов долларов бокс-офиса. Правда, в «Выкрутасах» сироты выглядят неумело загримированной ряженой командой из школьной инсценировки мюзикла «Оливер!». С их помощью «Выкрутасы» выполнили соцзаказ на социально значимое кино, от-

«Камень», режиссер Вячеслав Каминский

крыв важную государственную тайну — где находится нацрезерв будущих спортивных побед на грядущем чемпионате мира. И, что характерно, наши — от природы лучшие — побеждают чисто по-русски, без всяких упорных и изнурительных тренировок. В американском кино на демонстрацию слез и пота, которыми сопровождается путь к спортивным победам, ушло бы полфильма. А у нас все просто, все буквально чудесно. Типа «слез с печи» (в данном случае — вылез из подвала) — и на поле, выкрутимся, выиграем в честном бою дружной, интернациональной, опять же, командой.

Д.Дондурей. В том-то и дело, что, будучи глашатаем универсальных советских матриц, Бекмамбетов очень точно отрабатывает заодно и все ресурсы российского этнического кино, своего рода парафраз русских сказок. Вот вы, Нина, произнесли сейчас очень точное слово «выкрутимся». Это тот самый посыл, который официальная пропаганда через массовую культуру направляет всем слоям общества, включая молодых зрителей, нашему национальному характеру, самому способу жизни.

Н.Цыркун. Недавно в старом номере «Киноведческих записок» мне попалась статья венгерского киноведа Акоша Силади, где он писал про «Сибирского цирюльника» как образчик постсоветского коммерческого кино. Я нашла там замечательную цитату, которую хочу зачитать: «Жанровые схемы коммер-

ческого фильма пригодны не для построения идеологии, а для приглушения и притупления массовых фрустраций, возникших после крушения идеологических построек. Идеологические элементы представляют собой часть промоушна, закладывающего основу для успеха фильма. В самом же фильме их функция является не идеологической, а эстетизирующей. Не будем забывать о том, что рыночная массовая культура — это по своей сути эстетическая и эстетизирующая культура». Силади, кстати, в частности, говорит о том, что Михалков выбрал для своего фильма фигуру царя Александра III не за какие-то его особые заслуги, не потому, что это было чем-то обусловлено, а просто потому, что он был хорош собой, красиво выезжал на коне. При том что на самом деле в нем и русской крови-то практически не было.

Однако продюсер Бекмамбетов сделал «Елки-2» не эстетическим, а исключительно идеологическим продуктом. В сценарии, сшитом на живую нитку, сопряжены разнообразные, в основном болезненные темы в лирической оболочке, которые к финалу благополучно разрешаются. В фильме действуют благожелательные полицейские, порядочные и участливые депутаты, верные друзья и чистые влюбленные. Здесь полицейский дружит с таджиком дворником, приветствуются межнациональные браки и так далее. Однако никакого эстетического обоснования этой чисто пропагандистской липе нет, и, похоже, Бекмамбетов решил пожертвовать так и не нащупанной мифологией в пользу реальной идеологии.

Д.Дондурей. У меня вопрос к вам. Зритель все это считывает, раз он платит деньги?

Н.Цыркун. Идеологию он точно считывает. Про то, что наши ребята сейчас из подвала вылезут и всех порвут.

Н.Зархи. А что он считывает в «Высоцком...»?

И.Кушнарева. Высоцкий — настолько раскрученный бренд, что там совершенно не обязательно что-то считывать. На каждый день рождения и на годовщину смерти Высоцкого на Первом канале показывают очередной концерт, воспоминания, документальные фильмы и так далее. Это отдельный, самостоятельный бренд.

Е.Стишова. Это история про наркомана, который по глупости — своей собственной и своего алчного окружения, которое делит заработанные им бабки, — отправился далеко, в Узбекистан, не взяв с собой дозу. Ну что за бред?

Н.Цыркун. Отсюда урок — едешь далеко, бери с собой дозу.

Д.Дондурей. Значит, зрители считывают послание авторов.

Н.Цыркун. Так оно же незатейливое, там и считывать нечего. Насколько я помню из Кракауэра, действенность коммерческого кино обусловливается его частотностью, массовостью, прессингом. Когда на тебя идет этот бесконечный поток, то осадок неизбежен. И особо рассуждать о том, что это за мысль, что за послание, никто не будет.

Н.Зархи. Я думаю, это послание считывается ими просто как обещание: «Ребята, все будет хорошо». Мифология в наших коммерческих лентах существует — только в неосознанно пародийном виде. Ведь даже в «Высоцком...» «добро» побеждает: кумира спасают, с ним преданные люди, все — хорошие, даже враги, а плохой Астрахан великодушно прощен.

И.Кушнарева. Всегда была мифология Высоцкого-алкоголика, и то, что он был наркоманом, было подано как некая скандальная новость, это еще не стало частью общей мифологии, и они на этом сыграли. И расчет был именно на желтизну, на скандальность, которая пока еще остается таковой.

Но покойный Высоцкий не имеет никакого отношения к тому, что показано в фильме, и к бренду «Высоцкий», который застолбило наше телевидение.

Д.Дондурей. А можно ли сказать, что любые средства в связи с желанием заманить зрителя хороши? Моральные, аморальные, оптимистические, пугающие, этнические — не важно. Все хорошо, что горит, в том смысле, что приносит деньги.

Е.Стишова. Да.
Н.Зархи. Абсолютно.
Е.Стишова. Меня больше всего потрясает, что, пусть не демиургом, но исполнителем этого проекта был сын Высоцкого Никита.
Н.Зархи. И демиургом, инициатором был именно он. Сын, оставленный отцом. Не случаен ведь сон героя в момент клинической смерти. Там Высоцкий, уезжая, забирает семью с собой. То есть перед смертью отец вспоминает лучшее, что было в его жизни. Но, вообще-то, он все-таки уехал — ушел, бросил. И — в результате — плохо, очень плохо кончил, напоминает нам автор.
Е.Стишова. Может быть, но это как раз единственная сцена, которая как-то меня зацепила, — когда его пытаются реанимировать, а он видит сон, как вытаскивает машину, буксующую в грязи. А на втором плане стоит его жена с детьми, он берет их обоих за шкирки, тащит в машину. Единственная сцена, в которой было что-то живое. В общем, моя главная идея в том, что есть кино живое и мертвое.
Н.Цыркун. Я хотела сказать, что я все-таки не согласна с тем, что в коммерческом кино господствует принцип «все что угодно ради денег». Здесь, по-моему, есть свои, довольно жесткие ограничения. Чисто морального свойства, морально-этического. В кино, условно говоря, «для народа», а не для критиков и фестивальной публики, должно победить добро. Плохие — это плохие, а хорошие — это хорошие. Этим не поступаются. Существует определенный набор понятий «плохого», и если зло и не наказывается, то, во всяком случае, непременно побеждается добром. И «хорошее» — тоже в рамках классических представлений о добре. Другое дело, что и там возникают какие-то более рискованные сюжеты по поводу одеваний-раздеваний, любовных сцен и так далее, но это неумолимое движение времени, которое постепенно отодвигает границу чисто визуального представления о норме в каких-то бытовых ситуациях. Но в принципе, моральный кодекс остается, как мне кажется, вполне неприкасаемым. И в этом специфика массовой культуры, в отличие от нашего же артхауса, где вообще черт ногу сломит по части этики и морали. Там уже трудно сказать, кто положительный, кто отрицательный, где добро и где зло, там уже вселенская смазь. Я думаю, это одна из основных причин, по которым люди предпочитают смотреть именно «терапевтическое», массовое коммерческое, мейнстримное кино, а не депрессивный, удручающий, не оставляющий надежд артхаус.
Д.Дондурей. А чем оно вдохновляет молодую аудиторию?
Н.Зархи. Расслабляющей безмятежностью. Вполне выносимой легкостью бытия. Блокбастеры — адреналиновым выбросом, это заменяет байкерство — лихое, со свистом — или компенсацию агрессивного инстинкта. Хочется бить витрины — иди в кино, где звук заглушает тоску.
Н.Цыркун. Кроме того, привлекательность обеспечивают популярные медийные фигуры, которые появляются во всех этих фильмах, которые служат ролевыми моделями поведения. Я думала, что это была идея самого Светлакова — сняться в фильме «Камень», а оказалось, что его пригласил режиссер-дебютант Вячеслав Каминский, который долго вынашивал сценарий, несколько лет. Почему именно Светлакова? Можно было бы в последнюю очередь, когда все артисты умерли, пригласить его на роль убийцы, маньяка, который с мрачнейшим выражением лица, один в один напоминающим его персонажей из комедийных программ, сначала похищает ребенка, а потом ведет заочную дуэль с его отцом, заставляя его застрелиться.
И.Кушнарева. Но это кино встраивается в стандарты местного массового кино? Или оно заполняет какую-то промежуточную нишу?
Н.Цыркун. На мой взгляд, это просто неумелая попытка жанрового кино, в данном случае триллера, который у нас очень мало кто умеет делать. И Светлаков был взят, как я думаю, именно потому, что он — популярная медиафигура, исключительно поэтому. И на него зритель идет. Потому что когда на

афише имена Урганта и Светлакова, это уже залог успеха, больше, по сути, делать ничего и не надо.

Д.Дондурей. В развитие этой мысли. Можно ли сказать, что собственно киноресурсов для мифологии сегодня нет, по крайней мере, не видно, только телересурсы. Ведь могли быть какие-то свои яркие, неожиданные комедийные приемы, сюжеты и истории, культовые актерские работы, но ничего этого нет.

Н.Зархи. Во всяком случае, вся типология — уже телевизионная, в том числе и типология манка, заманивания зрителя, и какие-то эстетические вещи, которые, в общем-то, телевизионные. Скажем, короткая нарезка абсолютно телевизионная. И я думаю, это все связано с тем, что зритель сегодня уже привык к быстрой смене кадров, поскольку длинные сцены, скажем, в сериале — доказано социологами — раздражают зрителя, как и в артхаусе. Потому что в этот момент у зрителя, может, закипел чайник или сын спросил, сколько будет дважды два, и ты отвлекся. Но, с другой стороны, если ты все-таки вышел в туалет, пропустил, тебе потом еще раз это повторят — другими словами, через два эпизода... То есть построение истории, эпизодность, нарратив совершенно другой. В «Елках» это видно совершенно отчетливо. Как объявляли в советские годы в музыкальных радиопередачах: «Теперь послушаем ту же мелодию в исполнении на трубе».

Д.Дондурей. Но ведь эти принципы — основные в восприятии телепродукта бабушкой того человека восемнадцати лет, который пошел в кинотеатр.

Н.Зархи. А мне кажется, привлечение молодых идет за счет того, что этот телевизионный принцип — и устойчивая мифология, и то, что добро побеждает зло, и все то, о чем прекрасно говорила Нина, это все кладется в основу, но оно идет уже с понижением до уровня четырнадцати-пятнадцатилетних, ПТУ и попкорна. Дюжев в «Беременном» ложится в гинекологическое кресло, и нам долго показывают, как он в нем пристраивается, — думаю, что на телевидении, в сериалах, это бы не прокатило.

Н.Цыркун. Может, на больших федеральных и не прошло бы, но на ТНТ и подобных каналах все на этом и построено. И только на этом. И постепенно все это перекочевывает в кино вместе с «Самым лучшим фильмом» и «Нашей Russia». А между прочим, хорошо известна фотография, на которой Сергей Эйзенштейн позирует в гинекологическом кресле. И что бы ни говорила Елена Михаиловна о том, что существует отдельно такое и эдакое, существует диффузия между высоким и низким в культуре. Так оно идет много лет, и одно без другого не существует, на эту тему можно писать километрами. И за счет постоянной диффузии, кстати, подвигается та самая граница. То, что раньше мы называли пошлостью, теперь уже так не называется.

Н.Зархи. Пошлость в статусе нормы. Пошлость абсолютно не отменяет положительности самого героя. Победа добра над злом может совершаться в самом пошлейшем пространстве — ментальном, эстетическом, сюжетном, каком угодно. Вообще нет сегодня такого принципа, который был, скажем, в основе самых успешных советских комедий, — дистанции по отношению к герою, обеспеченной авторской само- и просто иронией. Сейчас это абсолютно отсутствует, дистанция снята полностью. Авторы укладывают мужика в гинекологическое кресло совершенно всерьез, смакуя позы, а не идиотизм ситуации. И это, видимо, срабатывает, подкупая тех, на кого это рассчитано. Зритель чувствует, что ему не хотят сказать, что он идиот... Хотя, признаюсь честно, мне это хочется ему сказать.

Н.Цыркун. Не знаю, как в городах и весях, но в больших городах посетители кинотеатров не такие уж идиоты, это ведь тот самый офисный планктон с высшим образованием, это на него рассчитано.

И.Кушнарева. Это интересный вопрос, почему они одновременно смотрят и качественный иностранный продукт, и наше массовое кино. Как возникает этот двойной стандарт восприятия, с одной стороны, качественной массовой культуры, которая приходит с Запада и которая иногда очень сложная

и затейливая не меньше, чем авторское кино (например, «Сумерки. Сага» вроде бы рассчитанная на подростковую девичью аудиторию), и нашего местного продукта, с другой?

Н.Зархи. Мне кажется, что этот офисный планктон, как принято говорить, воспринимает западную массовую продукцию как вполне авторскую. Оскаровские фильмы считаются артхаусом, суперискусством, и на них идут элитарные врачи, вузовские педагоги — это все совсем другое.

И.Кушнарева. То есть они воспринимают западную массовую культуру как авторскую.

Н.Зархи. Разумеется. Потому что они видят качество.

Д.Дондурей. А как быть с проблемой качества у нас? Как вам кажется, она теперь вообще снята у массовой аудитории или трансформирована в какую-то иную ипостась?

И.Кушнарева. Мне кажется, в этой продукции она просто отключена. Мне очень понравилась мысль, которую высказал один мой знакомый в дискуссии в «Фейсбуке», что у человека, который сейчас идет в кинотеатр, выбор не между тем, чтобы посмотреть фильм на DVD дома или в кинотеатре, а между походом в кинотеатр и походом в ресторан.

Н.Цыркун. Если продолжить аналогии на эту тему, скажу, что теперь уже даже не выбор, а рядоположение — между походом на митинг и походом в ресторан.

Д.Дондурей. Почему же отключены важнейшие во все времена проблемы качества?

И.Кушнарева. Мне кажется, что все-таки из-за телевизора.

Д.Дондурей. А может, это потому что это наше русское, родное?

Н.Зархи. Нет, проблемы качества исключены по многим причинам. И потому, что создатели массового кино ориентируются на рейтинг: видят, что какая-нибудь «Хацапетовка» имела самый высокий рейтинг, и думают, зачем им париться. Второе — то, что гораздо быстрее снимать некачественно, чем качественно. Идет чистовая запись звука, где Галустян может не склонять существительные и не спрягать глаголы, и это не имеет никакого значения.

Н.Цыркун. Этого не делают даже дикторы и ведущие на телевидении. Инна недавно писала про телепродукт, я думаю, что в кино фильтры и принципы не менее жесткие, чем на телевизионных студиях. Там действительно не может пройти какая-то откровенная лажа. Скажем, то же бекмамбетовское кино — оно вполне качественное по картинке, по звуку, по характерам, исполнению, иначе говоря, профессиональное. Я вообще не очень умею говорить про то, что где не так, что правильно, а что неправильно, у меня больше получается про то, как это сделано. И претензия у меня та, что там действительно слишком явно выпирают идеологические костыли, которые Бекмамбетов решил использовать для легкости походки, а они его не спасают, наоборот, вредят и мешают ему идти легко и быстро. И это заметно от фильма к фильму все явственней. При этом попытка скрестить американскую лань с нашим конем — тоже, как мне кажется, ложный путь, потому что у этих наций изначально разные мифологические корни, что бы ни говорили о том, что американцы и русские похожи. Они абсолютно не похожи, полярно противоположные ментальности, совершенно разные истории. Пример того — комедийный сумбур под названием «Моя безумная семья» Рената Давлетьярова.

Поэтому внешне это кино — как продукт, который лежит на прилавке: красиво упакован, хорошо выглядит, приятного цвета, а когда отдаешь в лабораторию на экспертизу, оказывается, что там перебор по части химикатов и консервантов.

Люди, видимо, плохо себе представляют, как работать с жанром. А мейнстрим без освоения жанра — нонсенс.

ЕЛЕНА НЕКРАСОВА

Битва гигантов

МЕДИАХОЛДИНГИ: ЭКСПАНСИЯ В КИНО

Реформирование системы государственного финансирования, которое произошло в 2010 году, появление понятия «лидеры кинопроизводства» заставляет задуматься не только о правомочности его использования, но и о структуре российской киноотрасли в целом, а также об идущих здесь процессах. Тем более что основными причинами реформирования объявлены децентрализованность российской киноиндустрии и излишне большое количество снимающих кинокомпаний. Основанием для этого утверждения стал отчет независимой исследовательской компании Movie Research — стратегического партнера Фонда социальной и финансовой поддержки кино, проведенный в начале 2010 года. В нем утверждается, что с 2000 по 2010 год в России было организовано более 400 производящих кинокомпаний, многие из которых создавались для производства одного фильма или вообще ничего не успевали сделать[1]. Возникновение такого большого количества компаний с низкой производностью, по мнению экспертов Movie Research, нужно связывать с отсутствием особого внимания к «регулированию структуры рынка производства» со стороны государства, опасной децентрализованностью кинопроцесса[2]. Государство раздавало деньги на кино без учета «продолжительности работы кинокомпаний на рынке и их деловой репутации», чуть ли не случайным людям.

[1] См.: http://www.fond-kino.ru/files/analytics/otrasl-2009.pdf

[2] Там же.

Важнейшая задача, по мнению идеологов идущей в России кинореформы, — исправить эту ошибку, структурировать отрасль, выявить лидеров кинопроизводства — те компании, которые не только «достигли наилучших результатов деятельности», но и планируют «дальнейшую работу над проектами, необходимыми государству и обществу»[3]. В этой связи следует разобраться, имеются ли в российском кино действительные лидеры, что включается в это понятие и актуально ли оно для отечественной киноиндустрии вообще. Нужно прояснить, настолько ли на самом деле децентрализирована эта отрасль, что возникает столь настоятельная необходимость в направляющей роли государства.

Несмотря на свою внешнюю неразвитость и непрозрачность, в российской киноиндустрии к началу нынешней реформы успели выделиться более или менее крупные игроки, а также определились типы взаимоотношений между ними. Наибольшее внимание привлекает тот тип производителей кино, который в аналитических исследованиях принято называть медиахолдингами. Исследовательская компания «Невафильм Research» выделяет шесть крупнейших из них: «Газпром Медиа», «Профсинема», «СТС Медиа», ВГТРК, «Система Масс-медиа» (СММ) и «Национальная Медиа Группа» (НМГ). Большинство *медиахолдингов* являются частью крупнейших в нашей стране коммерческих диверсифицированных конгломератов. Так, компания «ПрофМедиа» принадлежит «Интерросу» и владеет кинопроизводящей и дистрибьюторской компанией «ЦПШ». «Газпром Медиа» — дочернее предприятие «Газпрома». «СТС Медиа» является акционерным обществом, акции которого разделены между шведской Modern Times Group и «Национальной Медиа Группой». «Национальная Медиа Группа» принадлежит банку «Россия», владельцу «Северстали» Алексею Мордашову, ОАО «Сургутнефтегаз» и страховой группе «Согаз». «Система Масс-медиа» объединяет медийные активы АФК «Система» (оператор МТС, «Башнефть», «Башкирэнерго», телекоммуникационные технологии) и владеет киностудией RWS. Помимо дистрибьюторских компаний, кинотеатральных сетей и киностудий российские медиахолдинги владеют газетами, журналами, радиостанциями, а главное — телеканалами.

При этом объем производства фильмов зависит во многом от того, когда и при каких обстоятельствах большие компании заинтересовались созданием кино. Так, появление у «Медиа Моста», а потом, соответственно, у «Газпрома» телеканала НТВ и как следствие «НТВ-кино» некоторые эксперты связывают прежде всего с имиджевым интересом Владимира Гусинского. НМГ, по мнению экспертов, активизировала приобретение медиактивов в преддверии политических выборов. Интерес к кино у АФК «Система» предварялся наличием у нее телекоммуникационного бизнеса.

Конечно же, большие диверсифицированные конгломераты заинтересовались производством картин, в частности, и из-за ожидания высоких доходов, которые имели место в нашем кино в середине нулевых. В это время сюда пришли компании, которые никогда раньше не делали фильмы. Так, «ПрофМедиа», с 2002-го имеющая собственную кинопрокатную сеть, в 2005-м приобретает кинокомпанию «ЦПШ», которая еще до слияния с «ПрофМедиа» активно занималась прокатом, а в 2002-м приступила к собственному производству. С 2003-го собственное кино снимает и группа компаний «Парадиз», владеющая собственной сетью кинотеатров с 1999 года. Несколько позже, в 2007-м, свой первый фильм выпустила и компания «Каро» — владелец еще одной крупнейшей российской кинотеатральной сети.

В это же время кинопроизводством начинают активно интересоваться и телеканалы. Это обычно связывают с успехом в 2004 году картины «Ночной Дозор», выпущенной Первым каналом. В 2005-м в «большое» кино приходят СТС и «Россия», в 2007-м — НТВ, в 2008-м — ТНТ. Создание произведений для показа в кинотеатрах стало неизбежным продолжением производства те-

[3] Там же.

лесериалов и телефильмов. Киноотрасль, которая в 90-е выжила за счет телепродукции, и в нулевые оказалась во многом зависимой от телеконтента, а значит, и от его заказчиков — телеканалов. По информации «Невафильм» именно телевизионное кино с 2006 по 2009 год аккумулировало все основные инвестиции в создание киноиндустрии (телефильмы и телесериалы — 52 процента, игровое кино — 41 процент, неигровое кино — 4 процента)[4].

Особое значение приобретает тот факт, что почти все медиахолдинги не только владеют телеканалами, но и самостоятельно занимаются производством сериалов. Производя контент, который они сами и потребляют, медиахолдинги таким образом превратились в замкнутые вертикальные компании. Так, «СТС Медиа» владеет производящей компанией «Стори Фёрст Продакшн» (объединенные «Костафильм» и «Сохо Медиа», владеет с 2007-го), чьи сериалы и показывает. «ЦПШ», по данным Movie Research, имеет долю в 6 процентов в производстве коротких сериалов. RWS, по данным компании «Невафильм Research», входит в пятерку крупнейших компаний, способных производить телеконтент в режиме «одна серия в день»[5]. А если СММ достроит вторую очередь своей запущенной в начале 2011 года петербургской студии, где планируется постпроизводственное обслуживание, то весь студийный комплекс RWS образует полный цикл производства и постпродакшна как теле-, так и киноконтента. При этом партнером СММ по строительству является другой крупнейший медиахолдинг — ВГТРК.

Совершенно неудивительно, что медиахолдинги, снимающие и показывающие сериалы, владеющие кинотеатральными сетями и дистрибьюторскими компаниями, стремятся объединить под своим брендом еще и кинопроизводство. По оценкам «Невафильм» именно телеканалы с 2006 по 2009 год были наиболее успешными игроками на рынке игрового кино. Совокупный бюджет российских игровых фильмов, произведенных с участием телеканалов, составил с 2006 года 3,8 миллиарда рублей, а совокупные сборы около 7,5 миллиарда рублей. Но наличие телеканалов в структуре медиахолдингов имеет значение еще и потому, что реклама на ТВ остается сегодня наиболее эффективным способом продвижения кино. Медиахолдинги не только получают возможность сохранять рекламные бюджеты внутри своих компаний, но и широкомасштабно рекламировать собственное кино — рассказывать о фильме в новостях, ток-шоу и других форматах.

Телевизионное лобби

Наличие у медиахолдингов такого мощного оружия, как телеканалы, может минимизировать вероятность появления в России устойчивого внебюджетного источника средств для финансирования кинематографа. Имеется в виду очень популярная среди наших кинодеятелей французская модель национального кинематографа. Согласно ей, телеканалы, как кабельные, так и эфирные, платные и бесплатные, ежегодно делают обязательные отчисления на французские и франкоязычные фильмы. Скажем, в рамках так называемой предоплаты телеканалов кабельный Canal+ должен направлять 20 процентов своего годового бюджета на закупку прав на показ кино. Взамен он получает право на показ таких фильмов через 12 месяцев после их выхода в прокат. Бесплатные каналы (TF1, France 2, France 3, M6) обязаны вкладывать в кино не менее 3,2 процента от чистого товарооборота предыдущего года. За это они получают право демонстрировать эти фильмы через 24 месяца после выхода в прокат. При этом бесплатные каналы могут вносить эти средства как в виде предоплаты, так и в виде совместного производства. Сложно

[4] http://www.fond-kino.ru/files/analytics/kinoindustriya_2010.pdf Анализ произведен специалистами «Невафильм» на основании предоставленных продюсерами данных о бюджетах кино- и телефильмов.

[5] Имеются в виду длинные сериалы.

представить себе ситуацию, чтобы российские каналы, производящие собственные фильмы, финансировали чужую кинопродукцию.

Многие производящие российские компании наряду с полнометражным кино производят еще и телесериалы. Это делает их зависимыми от заказчика — телеканалов, лишает возможности участвовать в борьбе за обязательное финансирование телевидением отечественного кино. Существуют и компании, в разных формах аффилированные с телеканалами. Такие, например, как «Базилевс», снимающий фильмы совместно с Первым каналом.

Проблема невозможности встроить телеканалы в систему финансирования кино была очевидна довольно давно. Еще в 2004 году в интервью журналу «Сеанс» Александр Голутва, обсуждая тему возвратных механизмов и формы налогов, приносящих в бюджет деньги на кино (речь шла о французской модели), прямо признавался, что телеканалы «послали» кинематографистов с этим предложением далеко-далеко, используя довод нестабильности их положения. Характерно, что прокатную систему, по мнению Голутвы, тоже нельзя облагать налогом, потому что она недостаточно развита. Но сейчас кинотеатральные сети разрослись, телеканалы тоже нельзя назвать бедствующими. Однако разговоры об их налогообложении даже не возникают. Возможно, именно из-за того, что многие медиахолдинги владеют и тем, и другим.

Очевидно, что выработать механизмы отчислений на кинопроизводство, заставить медиахолдинги их реализовывать в нашей ситуации способно только государство, так как профессиональное киносообщество, в частности продюсеров, не обладает даже минимальной лоббистской возможностью. Однако ситуация усложнена тем, что государство владеет разными долями крупнейших каналов и, по сути, в этом случае должно отбирать деньги само у себя.

Медиахолдинги: технология мейджоров

Описанную ситуацию усугубляет и то, что интерес медиахолдингов к кинопроизводству все-таки отличается несистемностью: некоторые из них делают кино редко. По данным «Невафильм», с 2006 по 2009 год список самых производительных компаний возглавляют «ЦПШ» — 29 , ВГТРК — 13, «СТВ» — 14, СТС — 8.

Лидером 2010 года также является «ЦПШ» из медиахолдинга «ПрофМедиа» — 6 фильмов (по данным Movie Research-4). Вслед за «ЦПШ» идут компании «Парадиз» и «СТВ» — по 4 фильма (Movie Research считает, что у «СТВ» 5 фильмов). Но они не является медиахолдингами. По 2 фильма произвели компания «Каро» (в списке операторов занимает первое место и третье место среди дистрибьюторов) и телеканал «Россия» из медиахолдинга ВГТРК. Но точно так же по 2 фильма произвели компании «Базилевс», «Рекун» и «Рок», которые не только не являются частью медиахолдингов, но и не обладают собственными прокатными мощностями. Остальные сняли еще меньше.

А ведь медиахолдинги с их студийными мощностями, наличием более или менее постоянного штата, телеканалами, а иногда даже собственными прокатными сетями можно рассматривать одними из наиболее вероятных кандидатов на роль мейджоров. Кроме того, медиахолдинги, будучи частью большой диверсифицированной компании, теоретически имеют неизмеримо большие финансовые возможности по производству кино в сравнении с независимыми студиями. В американской киноиндустрии, которую сейчас стало модно рассматривать в качестве образца для развития российского кинопроизводства, киностудии уже давно являются частью больших компаний. Однако в США диверсифицированые компании приобретали суперстудии с богатейшей историей и колоссальным опытом производства коммерчески успешного кино. У нас только «ПрофМедиа» может похвастаться покупкой коммерчески успешной компании — «ЦПШ». И RWS обладала опытом работы в киноиндустрии, перед тем как ее акции были приобретены АФК «Система». Отсюда — отсутствие у большинства медиахолдингов системного интереса к производству полнометражного кино.

Укрупнение и стремление к соединению мощностей — один из самых стабильных процессов, который происходит в российской киноиндустрии. Только форматы этих объединений являются более мобильными и гибкими, чем монополизм медиахолдингов. Можно выделить три такие схемы: объединение компаний для создания отдельных проектов, возникновение более или менее постоянных союзов между продюсерскими компаниями и объединение в рамках прокатных компаний.

Наиболее динамичный и распространенный путь — *совместные съемки фильма*. Многие проекты последнего времени, как крупнобюджетные так и нет, были реализованы именно таким образом. Причем эта тенденция касается и крупных, и мелких представителей киноотрасли. Так, «ЦПШ» в 2010 году вместе с каналом ТНТ и Comedy Club сделала фильм «Наша Russia. Яйца судьбы», «СТВ» вместе с каналом Россия — «Прячься!». Фильм «Брестская крепость» совместно снимали «Мосфильм», «Беларусьфильм» и «ЦПШ». А в 2008-м компания «Леополис» вместе со студией «Вертов. Реальное кино» сделала документальный фильм «Девственность». В 2011-м продолжилось сотрудничество компании «Леополис» и «Студии Квартал-95». Ранее они выпустили один из самых коммерчески успешных проектов последнего времени — франшизу «Любовь в большом городе». В том же году вышел «Служебный роман. Наше время», ставший, по информации Movie Research, вторым из десяти самых успешных российских фильмов (340,1 миллиона рублей в прокате). «Самый лучший фильм» 3D, ставший третьим по количеству сборов, совместно делали компания Comedy Club Production и Monumental Pictures. Компания «Интерфест» совместно с компанией «XX век Фокс СНГ» сделала «Любовь-морковь—3».

Еще один вид совместной работы — *продюсирование по принципу «подхвата»*, когда крупная компания либо реализует проект, придуманный независимой студией, либо присоединяется к нему на стадии постпродакшна. Так, продюсер компании «Телесто» Елена Гликман нашла сценарий фильма «Питер ФМ», позднее спродюсированый компанией «ПРОФИТ». Компания «Синема Прайм» продюсировала фильм Романа Каримова «Неадекватные люди», дистрибьютированный компанией «Парадиз». Иногда крупные компании «с репутацией» делают кино совместно с небольшими, не имеющими опыта самостоятельного продюсирования и выступающими в этом случае в роли *исполнительных продюсеров*. «ЦПШ» и лично Рубен Дишдишян в разное время сотрудничали с «Итака-фильм» («Бубен, барабан»), киностудией «Телефильм» («Трио»), студией «Пассажир» («Однажды в провинции», «Отрыв»), студией «Тан-фильм» («Миннесота», «Жить сначала»), компанией «Шаман Пикчерз» («Темный мир», «Слушая тишину» и «Бой с тенью»).

Две эти формы объединения наиболее важны, потому что, во-первых, представляют собой способ структурирования киноиндустрии, превращения разрозненной массы небольших компаний в связанную взаимными обязательствами и опытом сотрудничества профессиональную среду. Во-вторых, они демонстрируют работу внутрииндустрийных механизмов объединения, которые можно рассматривать как альтернативу тем формам укрупнения, которые навязывает государство. Важно подчеркнуть, что формат объединения по «подхвату» практически исчерпывающе воплощает в себе идею студий-мейджоров, которые с помощью государственных денег могут реализовывать проекты небольших студий или отдельных продюсеров. Тем более что он очень актуален и для развитых киноиндустрий, в частности, для американской, которая и послужила образцом для последней российской киноreформы.

Разумеется, в индустрии существует определенное количество фирм-однодневок, созданных под конкретный проект, и таких компаний, которые не произвели ни одного фильма. Помимо того что про них трудно узнать что-то определенное, практика разовых контор делает киноиндустрию менее прозрачной и не способствует стабилизации отрасли. Однако далеко не все небольшие компании являются источниками деструктуризации отрасли. Имен-

но они регулярно участвуют в производстве кино и в конечном итоге могут начать выпускать собственные проекты. Так, как это удалось студии «Пассажир», с которой «ЦПШ» сделал два фильма, — в 2011-м она запустила свой собственный проект.

Следующая форма консолидации — *объединение крупных производящих компаний,* иногда и медиахолдингов, в постоянные союзы. Здесь интерес вызывают два случая объединения. Первый: объединение в 2009 году активов «Системы Масс-медиа» и принадлежащей Сергею Члиянцу студии «Пигмалион Продакшн». Здесь объединились две очень непохожие друг на друга компании — ориентированная на изготовление развлекательного контента СММ и та, что выпускала, наряду с коммерческими, картины, которые можно отнести к авторскому кино. По мнению экспертов, это объединение можно было рассматривать как попытку противостоять студиям-мейджорам или реакцию на экономический кризис. Дело, правда, кончилось тем, что Сергей Члиянц ушел из киноиндустрии.

Второй пример: киноконцерн «ГЛАВКИНО», созданный в 2008-м Константином Эрнстом, Ильей Бачуриным и Федором Бондарчуком. Создатели «ГЛАВКИНО» строят недалеко от Москвы масштабную киностудию, заявленную как самую большую в Восточной Европе. «ГЛАВКИНО» — типичный пример объединения кинокомпании и телеканала. Можно предположить, что «ГЛАВКИНО» станет для Первого тем же, чем должна стать расширившаяся RWS для ВГТРК — бесперебойным источником телеконтента. Такой вывод можно сделать из утверждения Бондарчука, что киноконцерн «ГЛАВКИНО», изначально рассчитанный на съемки полнометражных картин, будет уделять телеконтенту принципиально большее внимание.

И последняя форма объединения: *объединение в рамках проката*. Студии, имеющие большой опыт самостоятельных проектов и не стремящиеся соединять свои производственные активы, создают при этом общие прокатные структуры. Наиболее показательный пример — компания «Наше кино», учредителями которой являются «СТВ», «Красная стрела» и компания «ПРОФИТ». Вообще, прокат — закономерный этап профессиональной деятельности для многих российских компаний и отдельных продюсеров. Так же, как, с одной стороны, прокатчики начинают производить кино, так и продюсеры, с другой, начинают заниматься прокатом. Так, в 2010 году продюсер Александр Роднянский приобрел 51 процент акций дистрибьютора авторских прав — компании «Кино без границ». Успешная продюсерская компания «Леополис» занялась самостоятельной дистрибьюцией в 2009-м.

Эти формы объединений не претендуют на статус лидеров отечественного производства (студий-мейджоров), но являются вполне жизнеспособными формами производства и проката кино и видеоконтента. Они демонстрируют способность российской киноиндустрии к самоструктуризации.

Персонификация производства

У российской киноиндустрии есть одна особенность, которая теоретически способствует укрупнению отрасли и даже выделению мейджоров. Ее можно обозначить как *персонификация кинопроизводства*. Вся киноиндустрия воплощается в России в именах крупных продюсеров; их чуть меньше десятка, и они хорошо известны. Сочетание высоких коррупционных рисков, редкие коммерческие успехи, а главное, малое количество профессионалов ограничивает число продюсеров, способных производить профессиональный продукт. Есть несомненные лидеры, продюсеры с известной профессиональной историей, что в малопредсказуемой сфере кинопроизводства превращает их в более или менее надежных партнеров, но при этом уменьшает возможность развития производства качественного кино. Ведь в российских условиях можно с уверенностью сказать, что наиболее активно новые киносмыслы производят именно самостоятельные продюсеры. В условиях, когда отсутствует

налаженный процесс создания кинематографического мейнстрима, создавать полноценное кино способен, в первую очередь, независимый продюсер. Наиболее отчетливо это подтверждает деятельность того же Сергея Сельянова, чья компания «СТВ» неоднократно признавалась самой успешной российской кинокомпанией десятилетия, а также проекты Сергея Члиянца. То же самое демонстрируют продюсерский опыт Рубена Дишдишяна и Александра Роднянского. В то время, когда они возглавляли соответственно «ЦПШ» и СТС, эти медиахолдинги стали одними из лидеров отрасли. Покинув свои конгломераты, эти продюсеры остались в индустрии.

Очевидно, что значение для киноотрасли отдельных продюсеров понимают и в Фонде кино, который в 2011 году начал распространять государственные субсидии уже не только между производящими компаниями, но и между продюсерами фильмов. Однако понимание этого факта не мешает сохранению концепции государственной поддержки студий-мейджоров. Очевидно также и то, что выделение этой группы, концентрация у них внеконкурентной поддержки защищает интересы как ведущих производящих кинокомпаний, так и отдельных продюсеров.

Сосредоточение финансовых ресурсов в руках небольшого количества лиц, к сожалению, не упростило для российской киноиндустрии такую важную задачу, как умение лоббировать общеиндустриальные интересы.

Нельзя сказать, что новейшая история российской кинотрасли не знает таких примеров. Так, в конце 2008 года вновь созданной Ассоциацией теле- и кинопродюсеров была сделана попытка регулирования цен на оплату труда. Ассоциацией были приняты рекомендации по снижению зарплат участникам съемочной группы в 3—3,5 раза. Эта инициатива была жизненно необходима — по мнению Movie Research, трудно возмещаемые бюджеты российских картин не в последнюю очередь связаны с высоким уровнем оплаты труда — 60—70 процентов от общей суммы. Даже если считать эти цифры завышенными — продюсеры неохотно разглашают истинные бюджеты своих картин, — проблема высоких гонораров является одной из актуальных и нерешенных в российской киноиндустрии. Однако попытка продюсеров снизить эти суммы оказалась безуспешной — в сентябре 2009 года Федеральная антимонопольная служба направила письма семнадцати компаниям, членам Ассоциации, с предупреждением о «недопустимости согласованных действий» по установлению предельных ставок оплаты, поскольку это противоречит антимонопольному законодательству РФ».

Кроме неспособности продюсерского сообщества последовательно защитить свои интересы, это демонстрирует и то обстоятельство, что государство не считается с мнением профессионального объединения. Косвенным образом это указывает на то, что существование саморегулируемой киноиндустрии не соответствует планам государства относительно будущего киноотрасли.

Все эти механизмы срабатывают и при осмыслении некоммерческой природы российского кино. Отечественные фильмы не только не приносят прибыль своим создателям, но в большинстве случаев не окупают вложенные в них средства. Однако в совместном исследовании «Невафильм» при участии Rfilms и «Гротек» для Европейской аудиовизуальной обсерватории «Киноиндустрия Российской Федерации за 2010 год» утверждается, что «у крупнейших по объемам производственных бюджетов игроков рынка, таких как «СТВ», «Централ Партнершип», «Арт Пикчерс», ВГТРК (телеканал «Россия»), телеканал СТС, валовый объем господдержки не превысил 15 процентов от общего бюджета фильмов за рассматриваемый период[6]. И если это так, то очевидно, что неразвитая и убыточная индустрия по определению нуждается в государственном руководстве.

[6] http://www.fond-kino.ru/files/analytics/kinoindustriya_2010.pdf

Р Е П Е Р Т У А Р

«Прислуга»,
режиссер
Тейт Тейлор

НИНА ЦЫРКУН

The Times They Are a-Changin'

Благословенны народы, которым не в чем покаяться. Вот великий русский народ считает, что нет у него в истории никаких грехов, и живет себе, не тужит. А немцы шесть десятков лет только и делают, что кают-ся, вживляя ген вины в новые и новые поколения, и, боюсь, перегнули палку — она может отскочить и больно ударить по лбу. Но это их дело. Американцы каются за времена рабства, за эпоху сегрегации. Тоже доходит до крайностей: решили переписать «Приключения Гекльберри Финна» на предмет исключения в тексте запрещенного к употреблению слова «негр».

«Прислуга» дебютанта Тейта Тейлора — тоже фильм о вине белых перед афроамериканцами. Это экранизация романа Кэтрин Стокетт, белой женщины, родившейся в 1969 году в городке Джексон на Миссисипи. Она написала роман как акт покаяния по воспоминаниям о своей черной няне Деметри; книга вышла в свет в 2009 году. То есть можно сказать, что роман исторический. Книгу расхвалили; действительно, автор ставила перед собой довольно

«Прислуга»
The Help
По одноименному роману Кэтрин Стокетт
Автор сценария, режиссер **Тейт Тейлор**
Оператор **Стивен Голдблатт**
Художник **Марк Рикер**
Композитор **Томас Ньюмен**
В ролях: **Эмма Стоун, Джессика Честейн, Вайола Дэвис, Брайс Даллас Хоуард, Крис Лоуэлл, Октавия Спенсер, Сисели Тайсон, Эллисон Дженни и другие**
DreamWorks SKG, Reliance Entertainment, Participant Media, Imagenation Abu Dhabi FZ, 1492 Pictures, Harbinger Pictures
США — Индия — Объединенные Арабские Эмираты
2011

The Times They Are a-Changin' — «Времена — они меняются» — в августе 1963 года, как раз в то время, когда происходят события фильма, Боб Дилан приступил к записи альбома под таким названием, в который вошли песни-истории, в том числе с антирасистским пафосом; альбом стал самым популярным в карьере барда.

сложную задачу, требовавшую подняться над расовыми, классовыми, социальными, временны́ми барьерами, говорить от лица белой девушки, вчерашней студентки из обеспеченной семьи, и от лица чернокожей прислуги из южного городка, вникнуть в их психологию и описать их взаимоотношения.

Писательница справилась с задачей, как примерная хорошистка. Соответственно, друг ее юности, актер, написавший сценарий и взявшийся за режиссуру, Тейт Тейлор добросовестно и точно в деталях перенес роман на экран. Фильм тоже расхвалили. Иначе и быть не могло: антисегрегационный пафос требовал всеобщего одобрения. Во всяком случае, со стороны белых критиков, традиционно настроенных либерально-демократически. С начала 60-х годов они всегда с готовностью поощряли такого рода кино. Об этом свидетельствуют три «Оскара» за «Убить пересмешника» Роберта Маллигана, а если казалось, что такой фильм, как «Миссисипи в огне» Алана Паркера, официально недооценили, присудив ему только один «Оскар» (за операторскую работу), так режиссера буквально заваливали призами критиков. Пристрастно критично настроенной в таких случаях бывает афроамериканская часть как обычной публики, так и профессиональных ценителей. The New York Times, например, цитирует слова блогера Мелиссы Маккерди, назвавшей книгу Стокетт «расистской» и выразившей пожелание увидеть афроамериканскую версию «Прислуги». Уэсли Моррис на страницах The Boston Globe обижался, что расизм в изображении тандема практически ограничивается пересудами за карточным столом, за которым нарядные дамочки играют в бридж. Вслед за ним и другие радикально настроенные критики назвали концепцию Стокетт — Тейлора упрощенной, лакирующей обстоятельства борьбы черных за гражданские права: почему, мол, тут на авансцене только женщины? А где их мужья, чем занимаются, о чем думают, где их протест? И вообще, тут оказывается, что это белые вдохновляют афроамериканцев на борьбу, а сами они беспомощны; ну и т.д.

Действительно, проходящие фоном фильма реальные события масштаба всей страны, радикально изменившие ее лицо, — убийство в июне 1963 года во дворе собственного дома борца за гражданские права Эдгара Эверса, который как ветеран второй мировой войны был похоронен со всеми воинскими почестями на Арлингтонском кладбище, августовский марш на Вашингтон к мемориалу Линкольна, где Мартин Лютер Кинг произнес свою прогремевшую речь «У меня есть мечта», — все это видимого влияния на чернокожих героинь картины не оказывает. Однако вряд ли можно было ожидать от провинциальных потомственных рабынь, женщин, попавших в домашнее рабство, особо «просвещенной» либо радикальной реакции. Но их готовность утвердить свое достоинство катализировалась, когда они стали свидетелями публичного унижения и брутального избиения своей сестры, понапрасну обвиненной в воровстве. Именно этот буквально задевший их за живое факт заставил тринадцать женщин Джексона объединиться и рассказать своей белой подружке-заступнице истории своей жизни, чтобы та анонимно опубликовала их в нью-йоркском издательстве на гребне только что возникшей «моды» (по слову редакторши), порожденной гибелью Эверса. В этом же, так сказать, домашнем измерении строится и повествование «Прислуги», как будто идеально воплощенное по матрице руководств по написанию романов и сценариев таких тьюторов, как Роберт Макки и Линда Сегер, по рецептуре которых в массовом порядке пишутся скрипты «мыльных опер».

Тут всё на поверхности. Налицо показательная классификация типов: протагонистка, проходящая свой «моральный путь», — это возвращающаяся в родной город из университета Скитер Фелан (Эмма Стоун). Двадцатитрехлетняя девушка, во-первых, обнаруживает отсутствие в доме своей любимой старой служанки Константин, которую, как, выясняется, уволили. Во-вторых, она обнаруживает, какая пропасть возникла между ней и ее бывшими подружками, членами молодежной лиги, — все они ярые сторонницы расовой сегрегации. Вдобавок ко всему прочему Скитер удручена своей внешностью: ей кажется, что она слишком некрасива и замужество ей не светит. Но если это

чувство ей удается довольно прозрачно камуфлировать вызывающей резкостью по отношению к мужчинам, то неприятие традиционных «южных» ценностей, восходящих к эпохе рабовладения, Скитер приходится скрывать с особой осторожностью, ибо они закреплены законодательством штата. С 1876 по 1965 годы там действовал местный закон, юридически устанавливавший сегрегационный статус чернокожих американцев под девизом «раздельно, но на равных условиях». Его называли «законом Джима Кроу» по имени бедного неграмотного негра, персонажа комической песенки. Не только черные, но и бе-

«Прислуга»

лые не имели права переходить определенные ограничения, в силу которых велось раздельное обучение в школах, отводились места в общественном транспорте, в кафе и ресторанах для одних и для других. В духе этих законов однокашница Скитер Хилли Холбрук (Брайс Даллас Хоуард) выступает с инициативой соорудить в домах отдельные туалеты для черной прислуги, потому что, как она считает, у черных ведь есть какие-то свои болезни, которые могут передаться белым.

Хилли, таким образом, антагонистка Скитер, ее система ценностей входит в конфликт с системой либеральных взглядов Скитер. Либерализм Скитер проявляется не только в этом, она — единственная из белых девушек, кто стремится независимо зарабатывать на жизнь и построить свою профессиональную карьеру; она устраивается на службу в местный журнал вести колонку для домохозяек. Соответственно, консервативный ригоризм Хилли распространяется на все сферы жизни города, и в этом смысле мишенью ее активного неприятия становится Силия Фут — приезжая женщина, к тому же вышедшая замуж за бывшего бойфренда Хилли. Экстравагантная и простодушная красотка Силия (Джессика Честейн) слишком вызывающе одевается и вообще неправильно себя ведет, в том числе фамильярничает с черной прислугой. За все это дамы и девицы из общества подвергают ее обструкции — точно так же, как унижают и третируют чернокожих служанок. Естественно поэтому, Силия, пройдя маршрутом собственной «моральной арки», солидаризуется со своей служанкой, такой же унижаемой женщиной Минни (Октавия Спенсер).

Создатели фильма, следуя конструктивным правилам Линды Сегер, проводят Скитер через события, которые меняют ее умонастроения, подталкивая к принятию важного решения. При этом ее действия не становятся прямой реакцией на какие-то конкретные происшествия или вызовы, что неминуемо сделало бы ее жертвой обстоятельств или пешкой в чужой игре; это результат ее осознанного выбора. Мечта стать профессиональной журналисткой (писательницей — это, пожалуй, мечта запредельная) у Скитер не пус-

тая иллюзия, не апломб; она явно девушка не без способностей, что доказывается тем, как она зацепилась за актуальную идею записать истории чернокожих служанок, подумав однажды про классическую литературно-киношную героиню — самоотверженно преданную белым господам чернокожую Мамушку из «Унесенных ветром», которую никто не догадался спросить о том, что она чувствует в глубине души.

В структуре повествования переплетены несколько сюжетных нитей: Скитер и Хилли, Скитер и ее мать (Эллисон Дженни), Скитер и прислуга, Скитер и ее парень Стюарт (Крис Лоуэлл). Все эти линии вполне предсказуемо разработаны и доведены до крайне благополучного разрешения. Противодействие с Хилли из уклончивого нежелания потворствовать ее бредовой инициативе о новых путях сегрегации вроде раздельных туалетов постепенно перерастает в почти подпольное, «партизанское» противостояние, когда Скитер удается убедить чернокожую Эйбилин (Вайола Дэвис) рассказать ее историю (хотя это грозит обеим реальной опасностью), а в финале увенчивается абсолютным торжеством над осмеянной противницей. Настороженные отношения с матерью налаживаются, когда та узнает о своей смертельной болезни, а полное и абсолютное взаимопонимание достигается, когда мать честно рассказывает об обстоятельствах, в которых она сподличала, выгнав из дому Константин, верой и правдой прослужившую у них в доме много лет. В финале именно мать выпроваживает со двора разбушевавшуюся Хилли, таким образом искупая вину за поступок с Константин, когда она поддалась мнению точно таких же дамочек из общества. Отношения со Стюартом, сыном сенатора, при первой встрече обидевшим Скитер, язвительно заметив, что в колледжах девушки учатся подцеплять женихов, постепенно складываются так, что между ними не только рождается любовь, но и возникает солидарность взглядов. Пусть Скитер даже ему не решается сказать о том, над чем работает, но он поощряет ее творческие устремления, а главное, говорит о том, что она красива. Однако самое главное — это динамика отношений Скитер с чернокожими служанками, которых пришлось долго убеждать в необходимости открыть рот и громко заявить о накопившихся обидах и несправедливостях.

Главную из них, Эйбилин, можно назвать «героиней» драмы, а ее подружку, Минни, трикстером. Их обеих незаслуженно увольняют, но в финале Эйбилин находит в себе смелость открыто бросить обвинение в глаза хозяйке, а острая на язык Минни уготовила своей (Хилли) изощренную месть, которая сделала заносчивую дамочку всеобщим посмешищем: искусная кулинарка, Минни испекла вкусный пирог, в который добавила собственного дерьма и насладилась зрелищем, когда Хилли уплела сразу два куска. На этом торжество отважной проказницы Минни не закончилось; ее новые хозяева (Силия с мужем) устроили ей настоящее чествование: Силия собственноручно приготовила праздничный обед, муж галантно подставляет прислуге стул.

Таким образом, все получили по заслугам, причем опять-таки по рецепту Линды Сегер: «Сочинитель должен помнить, что читатели — это «диванные» путешественники, желающие побывать в интересных местах, стать свидетелями динамичных событий и решения жгучих проблем, но все это — не покидая уютного кресла. И наши персонажи предоставляют им такую возможность». Путешествие получилось вполне комфортным, окрашенным теплыми красками южного лета, украшенного зеленью и золотом листвы. Под бравурно звучащую песню Мэри Джей Блайдж Living Proof маршрут завершился миллион раз апробированным хэппи эндом: дав отлуп вредной хозяйке, Эйбилин уходит вдаль, решив про себя, что прислугой больше не станет, а станет писательницей. И над всей этой благостью витает теплый дух кулинарных творений Минни, действительно талантливой кондитерши, только вместо настоящей пшеничной муки почему-то использующей подозрительный искусственный чудо-порошок Crisco.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Легитимный преемник

На протяжении веков, если не сказать — тысячелетий, смерть в искусстве была мужским делом. Женщины только реагировали. Деянира зарезалась, став невольной виновницей предсмертных мук Геракла. Антигоне пришлось повеситься за погребение Полиника, остальные кого-то периодически оплакивали. Потом пошли некоторые вольности, трагическое «еще и башмаков не износила» или комические вдовы Лопе де Веги. Но еще очень долго сюжетообразующее умирание носило мужской характер, вплоть до Ивана Ильича. Эмма Бовари да Анна Каренина стали первыми женщинами, получившими право на смерть по собственной воле (не от родов и не от вдовства). И очень характерно, что их самоубийствами в первую очередь карался адюльтер. Маргарита Готье умерла, потому что была куртизанкой.

На сегодня уже перемололи все. Реакция на умирание стала излюбленным моментом торможения в бразильских, мексиканских, американских, английских и российских сериалах, не говоря уж о кино. Опробованы старики, дети, жены, мужья, богатые и бедные, традиционные и нетрадиционные. Философский феномен Ортеги-и-Гассета из «Дегуманизации искусства» про четверых у постели умирающего (жена, врач, репортер и художник) тоже стал общим местом. Художники так оттоптались на своей «позиции сверху», что о смерти стало вообще неприлично упоминать среди приличных людей. И вот режиссер Александр Пейн, давно претендующий на неограниченную индивидуальность (то есть художество), вдруг берется за дамский роман о дамском умирании, написанный юной американкой, рожденной на

«Потомки»
The Descendants
По одноименному роману Кауи Харт Хеммингс
Авторы сценария **Александр Пейн, Нэт Фэксон, Джим Рэш**
Режиссер **Александр Пейн**
Оператор **Федон Папамихаил**
Художник **Джейн Энн Стюарт**
Композитор **Юджин Куликов**
В ролях: **Джордж Клуни, Шейлин Вудли, Амара Миллер, Ник Краузе, Джуди Грид, Грейс А. Круз, Ким Геннола и другие**
Fox Searchlight Pictures, Ad Hominem Enterprises
США
2011

Гавайях. Он хочет сегодня сказать что-то свое, индивидуальное — о том, о чем все сказано.

Реакция мужчины на умирание женщины поначалу действительно современна. Интонация сильно отлична от «Последнего танго в Париже» или «Поговори с ней» и близка, скорее, недавним «Милым костям» Питера Джексона. Из нее полностью изъяты чувства, идет лишь констатация фактов, которые каждый зритель может примерить на себя. Некто Мэтт Кинг (Джордж Клуни) долго и продолжительно сидит у больничной постели жены, находя-

«Потомки»

щейся в коме после участия в водном забеге, когда лодка перевернулась. Он не хлопочет лицом и не думает о себе, а только перечисляет повседневные занятия — катетеры, сбор мочи, дыхательные трубки. Ни философии, ни соплей, благодаря чему зритель в меру своей испорченности сам может делать выводы: «Ну, парень попал»...

Модная в современных американских бестселлерах объективистская интонация по отношению к любому материалу обеспечивает им заведомое наличие самоиронии и отсутствие вульгарно-социологических акцентов на стариках и детях, мужском и женском, бедности и богатстве. Малолетняя дочка Мэтта делает фотоальбом с больничными снимками матери, потому что «фотография — искусство». Другим детям это неприятно, учителя пеняют, но Мэтт не вправе давить на Скотти, они заведомо равны. Все равны, все сами по себе. Друзья дома вечно ругаются (ну и пусть), тесть вечно выдает «правду-матку», почти как Папанов в «Берегись автомобиля» (ну и пусть), у тещи вообще запущенный альцгеймер. Великовозрастная дочь-студентка Алекс пьет, курит и любит очень взрослых мальчиков. Друг ее детства привычно включает дурака, за что иногда получает по морде (так и надо).

Чем беспристрастней рассказ, тем лучше видно людей, и это довольно смешно. Но в отсутствие соплей и философии рассказ же должен как-то длиться. В современном «художестве» Пейна его целиком двигает сюжет — такой, как его понимали формалисты. Совокупность мелких деталей, которые

выдают все больше и больше информации о событиях. Мэтт долго был пофигистом, но, как только размечтался осыпать жену всеми земными радостями, когда она поправится, ему тут же сообщают, что жена не поправится, ее надо отключать. Великовозрастная дочь пила-курила, но только до тех пор, пока не проболталась отцу о своей ссоре с матерью, — мать ему изменяла по-черному. Друзья дома — очень верные и заботливые, но стоило прямо спросить их про тайного любовника, сдуваются на глазах. Они не знают, как себя вести. Так же потом не будет этого знать масса персонажей, привыкших к полному автоматизму существования. В целом сюжет максимально объемно показывает, «как же парень все-таки попал».

Совокупность мелких деталей продвигает Мэтта с компанией «потомков» на случайные острова, принадлежащие его клану, на случайные встречи с кузенами то в аэропорту, то в баре, на случайное столкновение с этим самым любовником во время утреннего джоггинга. За счет «броуновского движения» мушек в гавайском бульоне, старательно подчеркнутого Пейном, сюжет и вправду не кажется надуманным. Он произрастает из самолетов, автомобилей, билбордов, мобильников, стрэндов, прибоев, бессонниц и того, кто из детей где спит. И что они едят. Почти полностью растворенный в знойной океанической атмосфере, сюжет выгодно отличается от недавних отечественных аналогов («Любовник», «Овсянки»): атмосфера почти до самого конца съедает любую дидактику. Но постепенно становится ясно, что конца всему этому не было бы вообще, если бы хоть кто-то в кадре не знал, как себя вести в любой жизненной ситуации. Причем игра Клуни в облике Мэтта — тоже лишь деталь «кого-то», более полного.

Начиная в строгом костюме, Клуни скоро разоблачается до привычных всем гавайцам коротких штанов и шлепанцев и смотрится законченным пожилым отморозком. Можно предположить, что неаккуратная стрижка, неуклюжая беготня, слегка осоловелый взгляд типичны для Гавайев — вероятней всего, там так выглядят все, — но, когда уже известно, что происходит, это становится большой роскошью для «человека в футляре», позволяет сосредоточиться на главном. Наплевательство на внешний вид — шанс для сюжета, правильного «внутри». С другой стороны, не надо забывать, что Мэтт — прямой потомок местных королей. Прапрабабушка, дедушка, двоюродные тетки — Пейн очень тщательно отобрал и развесил по стенам породистые фотографии, и можно не сомневаться, что в состав «человека в футляре» они входят не только как элемент декора. Мэтт способен привлечь к себе любовь пространства, поскольку ему никуда не деться от преемственности.

Сегодня и на Гавайях он в итоге все делает правильно: узнав о любовнике — ищет, найдя — не скандалит, а предлагает прийти в палату к умирающей, дочки по ходу все понимают, со стариками тоже обходится без истерик, друзья дома в большом количестве выпили-закусили на «предпоминках» и простились, как полагается, — всем задан ритуал. И Мэтт в исполнении Клуни стал чем-то вроде сегодняшней Антигоны. Это ведь женское поведение — не удавить жену за измену, не пришибить любовника (ну, хук левой не в счет), не послать на фиг всех и вся, не сбежать, а медленно и верно разрулить ситуацию. Сегодня и на Гавайях оно парадоксальным образом делает «человека в футляре» настоящим мужчиной. При этом «тираном Креонтом» оказывается тоже неожиданное существо — очаровательная, невинная и вдруг ставшая несчастной, когда узнала правду, жена любовника (Джуди Грир). Тот факт, что любимый муж и отец двух любимых сыночков (мальчики — предмет гордости, в отличие от дочек) откровенно использовал умирающую в подлых корыстных целях, — лишь повод для этой милочки сделать семейно-ценностные выводы прямо над телом: «Ненавижу» (тебя использовали, ты и сдохни).

Негромких и неброских наездов на общепринятые социальные ценности по «Потомкам» разбросано немало. Гавайский «рай», «тупая» молодежь, «приличные» кузены (родственники — всегда подарок), «умные» врачи, «добрые» учителя — если сюжет произрастает из мелочей, так все ровно наоборот.

И, глядя на это, как бы это сказать, своими собственными мозгами, поскольку фильм очень долго не делает никаких умозаключений, предоставляя их публике, волей-неволей приходится понять, что показана вовсе не далекая экзотика, а очень даже близкая окружающая жизнь. И в ней автоматизм и вообще традиционные социальные ценности больше никак не работают. Не работают оппозиции «женской эмоциональности» и «мужской логики», дочек и сыновей, адюльтера и смерти, сырого и вареного. Единственное, что спасает от всеобщего смертоубийства, — преемственное личное врастание в пространство, будь то пляжи Кауи-Мауи или русские снега. «Закрытый» Мэтт это доказал (тем и открылся).

Но вот с «личным» в «Потомках» — без оценок не обойдешься, — к сожалению, недотянуто. Сюжетная схема (жену отключат, родители порыдают, муж признается в любви, дети его поймут, он тоже их поймет, а землю не продаст, и даже родственники съедят эту бесприбыльную пилюлю, и любовник жены уж точно уйдет бесприбыльным и в целом бесперспективным), конечно, развлекает тем, как изящно запрятана в мелкие анекдоты. Ансамбль сложился, снято все точно, даже метаязык намечен. Однако, когда уже Клуни сыграл «Антигону» и пора давать занавес, Пейн так и не может остановиться. Грустно вспоминать последние два эпизода (еще и потому, что это «режиссерская находка» Пейна, в романе Хеммингс все несколько иначе) — настолько они означают «сдачу» индивидуальности.

Развеять пепел из урны над океаном, сидя на лодке в цветочных гирляндах, — это без юмористических романных диалогов выглядит грубым наездом на терпение зрителя. Вроде бы целых полтора часа фильм был не для даунов, а теперь... И следом младшая дочка на диване, смотрящая телевизор, укрывшись одеялком, и подошедший папа, тоже укрывшийся одеялком, и далее старшая дочка, подходящая с другого бока, и вот одеялко накрыло всех, а оно ведь то самое, под которым лежала в коме покойная мама, — это уже даже не дидактика, а прямое опровержение всего того, про что было кино.

Александр Пейн не выдерживает напор социума, с которым вроде бы не хочет иметь дела. Он бы и рад в сегодняшние Софоклы, но с гарантией, что перед смертью успеет поприсутствовать на церемонии «Оскара» и орден ему дадут. Или можно поторговаться: тогда ни смерти, ни ордена. Но жаль, что это так видно. Задатки были сильнее.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Прибытие на Луну

Современный кинозал не приходит в трепет, увидев мчащийся на экране поезд, его не шокирует, не ошеломляет картина Скорсезе. Изумлять бесполезно, но возможно озадачивать, ибо 3D-фэнтези — комфортная формулировка признания в любви-зависимости искусству иллюзии. При том что «Хранитель времени» по всем параметрам — киноведческое кино, снятое режиссером-синефилом, который вкушает удовольствие от цитирования образчиков чистых жанров, оно отказывается быть умозрительным.

Скорсезе, начинавший свой путь в кино с реставрации классического «Лоуренса Аравийского»[1], с некоторых пор предпочитает реконструкцию. Хотя его эксперименты в формате байопик — мероприятие весьма рискованное, достаточно вспомнить претенциозного «Авиатора», не вполне принятого Академией в силу отвлеченности от дня сегодняшнего. Казалось, некогда «независимый» в поисках экранного альтер эго слишком увлекся декорациями Старого Голливуда и воссозданием любовных романов противника корпоративного творчества. В новой картине узнается прежний Скорсезе — гибкий, расторопный, умелый и вместе с тем — тонкий, дипломатичный. Поэтому мальчик Хьюго — гроза прибывающих поездов, противный рационализированному бытию вокзала, поселен в часы. И в российском прокате означен Хранителем времени. Автор напоминает нам происхождение экранных архетипов: вся система образов картины живет внутри мощного, но не отрефлексированного механизма. И хотя мотив спасительного часового устройства

[1] См.: K a t z E. Martin Scorsese. / The Film Encyclopedia. Third Edition. 1998, Harper Collins Publ., p. 1226.

«Хранитель времени»
Hugo
По книге Брайана Селзника «Изобретение Хьюго Кабре»
Автор сценария **Джон Логан**
Режиссер **Мартин Скорсезе**
Оператор **Роберт Ричардсон**
Художник **Данте Феррети**
Композитор **Хоуард Шор**
В ролях: **Бен Кингсли, Саша Барон Коэн, Аса Баттерфилд, Хлоя Грейс Мориц, Рей Уинстон, Эмили Мортимер, Хелен Маккрори и другие**
Paramount Pictures, GK Films, Infinitum Nihil
США
2012

бьет рекорды популярности у зрителя от «Снова в безопасности» до «Назад в будущее», режиссер доказывает, что прием, добытый некогда из сокровищницы раннего кино, работает до сих пор. Антагонист для героя — кинематограф Люмьеров — как лишенный выдумки, грозный, стремительный, гибнущий и затягивающий в утомительное бестолковое будничное путешествие.

Время от времени Хьюго ворует забавные вещицы из сокровищницы нелюдимого Мельеса. Для Скорсезе это не просто цитирование, а заимствование будущего наследника у великого экспериментатора в истории кино. Генезис иллюзии, деконструкция жанра подчинены формуле «без риска нет приключения», озвученной детьми (Аса Баттерфилд и Хлоя Грейс Мориц). Так совершается прибытие к истоку волшебства, не столь увлекательное, как «Путешествие на Луну», несколько тяжеловесное, но добросовестное, маскирующееся под арт-детектив.

Сравнивать «Хранителя...» с последними голливудскими работами резидента Нью-Йорка Скорсезе непродуктивно, даже если обратиться к атрибутике дорогостоящего экзерсиса. В нем присутствуют черты раритета, признаки зрелищного фильма, но он — биологически иной. В меру упитанный, в меру зрелый, зрелищный и уравновешенный. Оттого вполне объяснима его номинация на «Оскар» в одиннадцати категориях. Не только потому, что академики отказали в 2006 году пышущему витальностью «Авиатору» в пользу скромной и кручинной «Малышки на миллион», а потому, что доступную форму приобрел синефильский фильм и в центр истории поставлен ребенок, жаждущий эксперимента. «Я один. Это мой единственный шанс. Вы должны меня понять», — взывает к аудитории Хьюго. В истории о Мельесе — крестном талантливых рисковых сирот — Скорсезе более тактичен с массовым зрителем, умело пользуется набором киноиллюзиониста, включая прием подчеркнутой дуальности зла. Он виртуозно осуществляет перевертыш: ведь поначалу Мельес (Бен Кингсли) предстает кем-то вроде строгого и непостижимого Дамблдора — главы поттерианского Хогвартса.

А на радость коллегам режиссер остается остроумным добытчиком. Скорсезе по-прежнему не сочинитель сюжетов, а фортификатор человеческих характеров. Только теперь — в рамках жанра сказки. Саша Барон Коэн выступает блюстителем правопорядка, безнадежно влюбленным в местную цветочницу. На фоне мелькают Джеймс Джойс, Джанго Рейнгард и Сальвадор Дали. Разрозненные ингредиенты при этом не образуют винегрет, а складываются в аппетитный, атмосферный фильм, в котором господствуют магия французской столицы с ее ароматом свежих булок, лоскутных цветов, колючих снежинок, шорохом перчаток пассажиров и карт в ладонях фокусника.

После смерти отца — связующего Хьюго с волшебником кино — герой Скорсезе вынужден забыть про эксперименты и ухаживать за вокзальными часами. Со временем мальчик теряет надежду починить механическую куклу, пока не узнает, что утраченные части автоматона послужили самому Мельесу, грозному седовласому старцу. Мальчик совершает свой первый подступ к кинознанию, проходя через вокзальную глиптотеку, как будто опускается в преисподнюю. Образцово воссоздана в картине атмосфера таинственного пути.

Новый фильм мастера не что иное, как коллекция приемов: их, как в паноптикуме, можно подразделить на «легкие» (которые появляются в коллекции путем приобретения или обмена) и «тяжелые» (которые встречаются редко, но прочно и надолго оседают в частных собраниях и музеях). А чтобы изъять из-под обертки сказки среди прочих приемов цельные или дробленые синефильские куски, их можно обозначить цитатами. Это и комедии с Гарольдом Ллойдом и Бастером Китоном, и фантастические пролеты камеры по вокзалу, и пробеги по часовой башне, и элементы триллера. При этом в противовес искрометному каскаду стремительного фильма Азанавичюса «Артист»[2] (главный конкурент на премии Киноакадемии) Скорсезе избирает

[2] См.: Спутницкая Н. «Артист»: история любви. — «Искусство кино», 2011, № 9.

внимательное разглядывание, тщательное проговаривание истории раннего кино. Дети знакомятся с артефактами под шум кинопроектора, озвучивая происходящее на страницах учебника по складам. «Хранитель времени» — выставка разнообразных необычайных, уникальных предметов, экранных репродукций людей, диковинных, причудливых метафор, а для широкого зрителя — набор всякой всячины в громком суетливом зале ожидания праздничного кинофильма.

При этом обязательным для огласки является параметр — пиджи (PG) — смотреть в присутствии взрослых. «Хранитель времени» — картина для просмотра семьей и, хотелось бы уточнить, для детей старше тринадцати. В кинематографе Скорсезе жанровая сюжетность хромает, посему — история спасения мальчика полицейским выглядит умело разыгранной, но неубедительной. Тщательно соотнесенные, порой поражающие изобретательностью мотивировки не вписываются в сладкую новогоднюю выдумку, прогорают стремительно, испаряя ложно жгущие искры. Поэтому «Хранитель...» требует пересмотра, рефлексии, полезен для развития вкуса.

Впрочем, обсуждение картины широкой зрительской аудиторией в Рунете в первые дни после премьеры напоминает любопытный спор русскоговорящей аудитории с публикой Нового Света о фильме Александра Роу «Морозко» на IMDb. Меру условности невозможно понять вне контекста. Поколение 3D не очаруется прибытием поезда, а до забавы фильм не дотягивает. Скорсезе, предвидя это, предпочитает «слушать время и отважно в ногу с временем шагать», расщепляя историю кино до фабулы о сироте и страстотерпце, который спасется благодаря волшебному человечку, одолжившему свои механизмы для воскресения чуда, и призывает себе на помощь новейшие технологии.

Благодаря сказочной красочности «редкость» цитируемых кадров немой комической подчинена условной шкале оценки. Пафос: «Мельес жил, Мельес жив, Мельес будет жить» рифмуется с выводом о том, что кино чужда музейная пыль, иллюзия — неощутима, а фантазия, магия, как муза Мельеса (Хелен Маккрори), стареет, со временем теряет вкус к жизни.

Что касается мето́ды реконструкции, она являет ряд примечательных закономерностей в творческих биографиях американских киноинтеллектуалов. Характерно, что в первом году нового десятилетия два именитых американца переносят действие в Париж, погружают широкую аудиторию в изобилие цитат и знакомят с нетипичными для мейнстрима персонажами, действующими в фоновом режиме. Вполне логично, что с возрастом режиссеры увлекаются антикварiатом, зато для государства их произведения с присущей им исторической атрибутикой представляют особый, чуть ли не историко-правовой интерес. (О разорении Мельеса Эдисоном в «Хранителе...» намека нет)[3]. Правда, в отличие от «Полуночи в Париже» Вуди Аллена прокат картины Скорсезе убыточный.

Любопытно, что две картины, ставшие фаворитами «Оскара»-2011, французский «Артист», посвященный звездам Голливуда, и американский «Хранитель времени», отдающий дань французскому новатору, схожи по фабуле. Звезды раннего кино сжигают свое прошлое, за разорением следует озарение, а молодежь спасает стариков, не желая слушать стенания о загубленной войной или экономическим кризисом молодости. Шелест кинопроектора — еще узнаваемый, магический — все заменяет, все заживляет, в том числе воспоминания. Назидательность присутствует в «Хранителе времени». Если Хьюго не остановит состав, вокзал ждут разруха, гибель, поезд непременно сойдет с путей, поэтому отчаянный мальчик оказывается на ж/д-путях, там, где когда-то обнаружил нательный ключик к автоматону. И хэппи энд обязателен.

---

[3] Томас А. Эдисон считал себя владельцем всех американских патентных прав на кинотехнологии и полагал, что имеет право копировать и продавать для показа любой сделанный без его санкции фильм, в том числе фильмы Мельеса.

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Семь конфликтов белокурой бестии

«Семь дней и ночей с Мэрилин»
My Week with Marilyn
По книгам Колина Кларка «Моя неделя с Мэрилин» и «Принц, танцовщица и я»
Автор сценария **Эдриан Ходжес**
Режиссер **Саймон Кёртис**
Оператор **Бен Смитхард**
Художник **Донал Вудс**
Композитор **Конрад Поуп**
В ролях: **Мишель Уильямс, Кеннет Брэна, Эдди Редмейн, Джулия Ормонд, Пип Торренс, Дугрей Скотт и другие**
Weinstein Company, BBC Films, Lipsync Productions, Trademark Films, UK Film Council
США — Великобритания
2011

«Семь дней и ночей с Мэрилин» Саймона Кёртиса — экранизация мемуаров Колина Кларка[1], английского аристократа, влюбленного в кино, участника нескольких документальных фильмов о знаменитых актерах, лично знавший Лоуренса Оливье, Вивьен Ли и, конечно, Мэрилин Монро. И тут сюжет вполне документальный — обстоятельства съемок фильма «Принц и танцовщица» (1957).

...На съемки романтической комедии, режиссером которой стал легендарный актер Лоуренс Оливье, в Англию прилетает американская звезда с уже изрядно скандальной репутацией, причем не одна, а с мужем, известным драматургом Артуром Миллером. Работа не клеится: актриса забывает реплики, настроение у нее подавленное, она часто впадает в истерику. Из-за ее капризов нервничают все на съемочной площадке и больше всех режиссер. И хотя в тайне его влечет сексуальность и обаяние партнерши, Оливье к ней безжалостен. Тем временем Миллер, раздраженный истериками жены, улетает в Нью-Йорк. Скуки ради Монро начинает проводить время с третьим ассистентом режиссера, двадцатитрехлетним Колином. Романтические дневные прогулки и абсолютно невинные ночи, проведенные с новым другом, совершают чудо: Мэрилин преображается, начинает вести себя на площадке естественно и раскованно. На экране она выглядит бесподобно — то есть так, как задумывал Оливье...

Назвать фильм Кёртиса мелодрамой сложно, драмой — тем более.

[1] К выходу картины в российский прокат одну из двух его книг о Мэрилин Монро издали и на русском языке: К л а р к К. Моя неделя с Мэрилин. М., «Слово», 2012.

Скорее, это зарисовка, эпизод из воспоминаний того самого молодого человека (теперь уже сильно в годах), эпизод изрядно отредактированный и отретушированный им самим. Это не биография звезды и не автобиография автора книги. Можно сказать, это фотоальбом середины XX века, оживший благодаря двум актерам, номинированным на «Оскар».

Мишель Уильямс воплощает не столько образ великой звезды (и тем более не актрисы, как нам настойчиво дают понять), сколько ее идею. Можно сказать, что и на «Оскар» номинировали не нашу современницу Уильямс, а тень давно ушедшей Мэрилин Монро.

В оригинале фильм называется «Моя неделя с Мэрилин». В нашем прокате — явно в рекламных целях — он получил название «Семь дней и ночей», что соответствует семи конфликтам, центром которых оказывается героиня.

Конфликт первый: Америка — Великобритания. Тридцатилетняя блондинка, плоть от плоти дитя Америки, ярчайший символ попкультуры, секс-бомба, любительница Фрэнка Синатры и кока-колы, приезжает в страну йоркширского пудинга, мощеных мостовых, чая с молоком и чопорных аристократов, чтобы сняться в кино, в самом массовом из искусств. На протяжении первой половины фильма актриса чувствует себя неуверенно, неуютно, будто попала к родственникам, которые, хотя и были вынуждены ее приютить, на самом деле ее не любят и относятся к ней довольно скептично. Но вместе с тем она — сама жизнь, не манекен, готовый по щелчку произносить нужные реплики в камеру. И именно она-то и задает тон фильму, будто простецкая Америка вдыхает жизнь в увядающую Британию.

Конфликт второй: театр — кино. Лоуренс Оливье, несмотря на свою и без того баснословную известность мечтавший стать звездой экрана, все же всегда оставался премьером театра. (Именно так и говорят про него в фильме.) И даже те картины, которые он сам режиссировал, выглядят не более чем театральной постановкой, запечатленной на пленку. Соответственно сам он во всех своих фильмах по преимуществу театральный актер. Примечательно, что в ленте «Семь дней и ночей с Мэрилин» Оливье играет британский актер Кеннет Брэна — человек очень похожей судьбы. Брэна известен блестящими ролями в театре и как режиссер ставит в основном кинематографические версии театральных постановок. Достаточно вспомнить его «Гамлета», «Много шума из ничего», «Волшебную флейту» или недавнего «Сыщика», экранизацию пьесы, в первой киноверсии которой в 1972 году главную роль играл как раз Лоуренс Оливье. Более того, его первой режиссерской работой стала экранизация шекспировской хроники «Генрих V», которую в 1944 году поставил для кино в качестве своего режиссерского дебюта Лоуренс Оливье. Поэтому возникает ощущение, будто перед нами инкарнация самого сэра Лоуренса и Кеннет Брэна словно играет самого себя — оттого так удалась ему эта роль. Но если он при этом театральный актер, чувствующий себя не на съемочной площадке, а на сцене перед публикой, то Мэрилин остается *кино*актрисой, работающей на камеру, которая, как отмечалось много раз, в том числе ее учителем актерского мастерства Михаилом Чеховым, «любила» Мэрилин, передавая на экран некую исходящую от нее таинственную энергию, незаметную в обычной жизни.

Еще два конфликта, проявившиеся в фильме, уже не профессиональные, а, так сказать, житейские и вечные. Это конфликты «богиня — простая девушка» и «молодость — старость». Несмотря на то что Колин увлечен миленькой костюмершей, которую ему было не очень сложно очаровать, он мгновенно забывает о той, когда Монро начинает ему благоволить. Трудно сказать, обусловлено ли это талантами и внешностью актрис, было ли это режиссерской задумкой или работой тех, кто отвечает за кастинг, но юная шатенка не выглядит менее обаятельной, чем американская поп-звезда. Тем не менее Колин, не колеблясь, делает выбор в пользу звезды, которая к тому же на несколько лет старше «соперницы». Таким образом, возраст в данном случае отступает, зато в другом эпизоде становится главной составляющей. Разум-

ной, все понимающей и очень меланхоличной дамой в возрасте предстает в фильме Вивьен Ли, звезда вечно популярных «Унесенных ветром». Молодой, беззаботной и действующей, скорее, интуитивно и по указке эмоций является, конечно, Мэрилин Монро. Прежде в театре роль, что играет Мэрилин в экранизации пьесы, исполняла Ли, но теперь она уже не очень молода, ее супружеская жизнь с Оливье дала трещину (они разведутся четыре года спустя); тем более она не нужна режиссеру в качестве молоденькой «танцовщицы». И хотя на момент съемок фильма Ли было всего лишь сорок три года

«Семь дней и ночей с Мэрилин»

(в фильме ее играет сорокашестилетняя Джулия Ормонд), но на экране отчетливо видны морщины, которые Вивьен отчаянно пытается спрятать за слоем косметики, и остро ощущается разъедающая ее меланхолия, не в последнюю очередь вызванная симптомами приближающейся старости. Рядом с ней Мэрилин выглядит поразительно молодой, хотя актриса Мишель Уильямс перешла рубеж тридцатилетия.

Еще один, может быть, наиболее болезненный для Мэрилин конфликт: интеллектуализм — антиинтеллектуализм. В одном из эпизодов Колин (Эдди Редмейн) привозит Мэрилин в королевский дворец, куда их пускают лишь потому, что дядя Колина работает там главным библиотекарем. «И что, вы все это прочитали?» — поражается Мэрилин, обращаясь к седовласому и седобородому лорду Кеннету Кларку. Тот вежливо отвечает: «Ну что вы, нет! К счастью, от меня этого не требуется!» Чтобы тактично свести к шутке неудачную реплику популярной блондинки, библиотекарь замечает: «А кроме того, в этих книгах одни картинки» и начинает демонстрировать ей альбомы, хранящиеся в библиотеке королевы. И в настоящем случае не столь важно, была ли Монро пустоватой красоткой или вдумчивой читательницей Толстого

и Достоевского, в фильме она предстает явно умом не блещущей. Благородный британский интеллектуализм оттеняется британской же грубостью, когда один парень из съемочной группы из «простых» отпускает сальности в адрес Мэрилин или судачит о том, что муж Монро, драматург Артур Миллер, — «коммуняка», ведь все, кто из Нью-Йорка — «коммуняки». Кстати, Миллер, олицетворение живой творческой Америки в противовес «библиотечной» Британии, — еще одно воплощение интеллектуализма в фильме. Прямолинейный нью-йоркский драматург-интеллектуал не походит на придворных британских библиотекарей. Миллер (Дугрей Скотт) — один из самых притягательных персонажей в картине. Небритый, в простом пиджаке, слегка неряшливый, в очках в черной оправе, он столь же естествен в поведении, как и Мэрилин. Очень быстро осознав, что пребывание с Монро ему в тягость, он уезжает. К сожалению, в фильме не много говорится об отношениях драматурга и звезды. Мы лишь видим, как Монро закатывает истерики, когда обнаруживает дневниковые записи мужа, сделанные сразу после свадьбы, согласно которым Мэрилин кажется ему «маленьким ребенком», а сам Миллер в итоге признается одному из героев, что надеялся, что Мэрилин с ним станет другой, но ошибся.

И тут мы встречаемся с еще одним существенным конфликтом: мужское — женское. Собираясь уехать, Миллер бросит своему собеседнику: «Она пожирает меня». Судя по фильму, Монро — *femme fatale*, которая, пожалуй, сама тяготится этим своим качеством. Вот и Колин, познакомившись с ней, быстро забывает о привлекательной костюмерше, за которой только что начал ухаживать, погружаясь в грезы о Мэрилин. Мишель Уильямс, слегка идеализируя свою героиню, далека от этого образа, но тем самым и от правды жизни. Она никак не выглядит роковой женщиной, не создается ощущения, будто она на самом деле способна «сожрать», как выразился Миллер, мужчину, находящегося рядом с ней. Но может быть, что сама Уильямс так и не смогла передать все тонкости «идеи» Мэрилин Монро.

И, наконец, связанный с мужским и женским последний, но самый важный для фильма конфликт любви и страсти. В то время как Оливье очевидно притягивает сексуальность Мэрилин (он — к собственной досаде — явно испытывает к ней физическое влечение), главный герой, Колин, скорее влюблен в нее, чем одержим ею. Теми ночами, что он провел с нею, Колин мирно лежал рядом с ней, обнимая ее «как большая ложка». Романтическая прогулка, невинное купание голышом, два-три поцелуя — вот и весь роман. Однако именно благодаря этому роману Мэрилин, столкнувшаяся с подлинным чувством, получает творческий импульс, помогающий ей сыграть свою танцовщицу. Мы видим, как она преображается, как расцветает на съемочной площадке и как заразительно хохочет. Она не играет, она счастлива, она питается любовью, не похожей на обожание, которое внушает как вожделенный кумир миллионов. Вместе с тем, прекрасно осознавая, насколько она «роковая» и какие несчастья приносит мужчинам, ее окружающим, Мэрилин спасает Колина, отталкивая его от себя, помогая ему избежать участи другого воздыхателя, продюсера, забывающего себя рядом с роковой заокеанской звездой.

По-видимому, Мишель Уильямс была номинирована на «Оскар» за роль Монро потому, что ближе других исполнительниц приблизилась к ее образу, пусть и не исчерпанному ею до конца, — в конце концов, ей выпало стать Монро лишь на один, не самый значительный период ее жизни, всего на одну неделю. Прежде Монро пытались изобразить такие актрисы, как Эшли Джадд, Мира Сорвино, Саманта Мортон, Шарлотта Салливан, Сьюзен Гриффитс. Последняя даже не единожды, в том числе в образе двойника звезды в фильме «Криминальное чтиво». Так или иначе, все эти актрисы рядом с Уильямс выглядят ненадолго ожившими, но безжизненными фотографиями звезды, потому никто из них и не удостоился почетной (третьей в ее карьере) номинации на «Оскар», которого, кстати, не получила и сама блистательная Мэрилин.

Плакат к фильму «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», режиссер Элем Климов

ЕЛЕНА СТИШОВА

Синдром «больших ожиданий»

…Придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)…
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?
Н.А.Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо»

Когда сбылась вековая мечта советских кинематографистов — приснопамятный идейно-тематический план растворился в воздусях вместе с такой грозной институцией, как Госкино СССР, счастью не было конца. Шел 1991 год. Казалось: мы на старте неслыханного и небывалого взлета-расцвета. Но — не случилось, как видим. Были обнадеживающие прорывы (вспомним те же «Дозоры» Бекмамбетова и Эрнста, не на шутку взволновавшие Голливуд), но и они оказались фальстартами. Разумеется, нас мучат проклятые вопросы типа «кто виноват?». Тут к гадалке не ходи: сами виноваты.

Внеэкономическое сознание, каковое вострили семь десятков лет, враз не перестроишь. Разве кто-нибудь вздрогнул, когда еще в 90-м году ликвидировали такую серьезную контору, как Управление кинофикации и кинопроката? Дистрибьюция была отдана в частные руки. Тот, кто подписывал эту бумагу, видимо, знал, что и с какой целью делает. Большинство художников и просто членов СК понятия не имели, куда влечет нас рок событий. Иные мэтры упорствуют и ныне в своих антирыночных принципах. И правильно делают, на мой взгляд. Не царское это дело — хлопотать о бабках. На то есть продюсеры. Их уже не счесть. Мы и сами не заметили, как оказались во власти продюсерского кинематографа. Но прирастает ли мировая слава некогда великого российского кинематографа (ой, давно это было!), попавшего, наконец, будем в это верить, в руки людей, которые «знают, как»? И много ли радости нашей публике от продюсерского продукта?

Процесс перехода самой идеологизированной отрасли культуры в коммерческое русло был по сути стихийным, как, впрочем, практически все экономически значимые процессы, случившиеся в стране. Мы построили то, что построилось. И как нас теперь называть — не знаем. И даже не спрашиваем. Хоть горшком назови, только в печку не ставь.

Коммерция по-русски в кино не катит. Как бы ни зомбировали нас рекламщики и пиарщики нашими успехами, более половины сборов от проката уходит за бугор. Публика давно не ломится в кино, на отечественные фильмы — тем более. Фильмы, которые объявляются хитами, и близко не лежали рядом с картинами Гайдая, Рязанова, Данелии, да даже Рогового. Попытки снять римейки культовых фильмов Рязанова оказались провальными. Тайну

массовых жанров, которой владели в советское время избранные кинематографисты, похоже, унесла с собою испустившая дух советская власть. И эзопов язык, на котором виртуозно изъяснялись адепты авторского (и не только) кинематографа, отсох за ненадобностью.

Все понятнее с артхаусом, там главнее другие проблемы — не коммерческие. Что же до массового кино — тут зона сплошных «непоняток». Имеются «объективные обстоятельства», и они очевидны. У нас мало мультиплексов, кинофикация в загоне, особенно в провинции, не говоря уже о селе. Государство сняло с себя эти заботы. А прокатчики жалуются, что им не хватает российского «контента». Мол, нечего показывать. Единого электронного билета все еще нет. Поэтому — никакой веры цифрам триумфа очередного российского «шлягера». Не говоря о том, что цифры эти — по сравнению с советскими десятками миллионов или с нынешними голливудскими — просто мизер. Не впечатляют. Да и пик успеха — по нынешним понятиям — это когда сборы отбивают съемочный бюджет. А самое непривычное (для меня лично), что за два постсоветских десятилетия ни один российский фильм не стал общественным событием. Близко к этой планке подошел «Брат-2» Алексея Балабанова, категорически не принятый либеральной общественностью. И всего лишь один фильм сам собой, без рекламы и дополнительных усилий выбился-таки в народные — «Особенности национальной охоты» Александра Рогожкина.

Говорят, что все нормально и даже хорошо. Говорят, что это верный признак свободного общества, не опутанного идеологией. Общества, где развитая рекреационная структура предоставляет человеку огромный выбор. И кино давно перестало быть «важнейшим из искусств». Да только свято место не бывает пусто. Телевидение — оно теперь наше всё. Кстати, благодаря такому инструменту, как рейтинг, можно судить об успехе или провале телесериалов, программ, каналов и представлять себе предпочтения и вкусы телезрителя. Так что типовой портрет оного телезрителя можно набросать, пользуясь замерами рейтинга.

С кинозрителем дело сложнее. Что же это за антропологический тип — «хомо постсоветикус», который тащится от «Елок» и кайфует на «Выкрутасах»? При отсутствии единого билета, а значит, и достоверной информации, циф-

«Покаяние», режиссер Тенгиз Абуладзе

«Пираты XX века», режиссер Борис Дуров

рами успеха легко манипулировать. Объявленные прокатчиками цифры бокс-офиса не могут быть приняты как бесспорный факт, с которым можно работать.

Дабы развеять возможные читательские подозрения, что автор текста — в плену мифов о советском кино, напомню: и в «золотые времена» случались приписки, когда нужно было отчитаться о неслыханном триумфе очередной «заказухи». Но билет в кино необходимо было купить — покупка фиксировалась и подделать ее было невозможно. Вот и водили на сеансы школьников или солдат-срочников — за госсчет. Мы за ценой не постоим.

Да, было времечко, когда кинематограф был высокодоходной отраслью. Сборы от продажи кинобилетов шли в местную казну и окормляли статьи по здравоохранению и народному образованию. Долгое время мы держали первое место в мире по числу посещений киносеансов на душу населения, чем очень гордились функционеры Госкино. В 1968 году эта цифра держалась на уровне 19,8 посещений на душу населения, потом стала угрожающе быстро падать. С 1984 года наше кино стало дотационным. Но и после этой поворотной даты случались фильмы, собиравшие десятки миллионов зрителей. «Покаяние» Тенгиза Абуладзе (1984) — рубежное событие в культуре — посмотрели в год выхода (1987) 13,6 миллиона зрителей (при 1200 копиях — то была последняя в советском кино максима релиза). «Маленькая Вера» (1988), собрала 56 миллионов зрителей. А прощальным советским хитом стала «Интердевочка» Петра Тодоровского — более 40 миллионов зрителей. Заметьте, то был едва ли не первый опыт продюсерского кино (продюсер Мира Тодоровская).

В переходное время, когда лозунги перестройки реяли над страной, все еще снимались, заканчивались и выходили картины, запущенные в застое. Многие из них прошли мимо зрителя, хотя и прокатывались в кинотеатрах. Както мы пересеклись в Союзе с питерским режиссером Вячеславом Сорокиным — я только что посмотрела его новый фильм «Плата за проезд». Добротный мейнстрим с хорошими актерскими работами. И надо же — мы со Славой оба сказали друг другу, что это не то кино, которое ждут. В тот момент в атмосфере неслыханных перемен и стихийных митингов общество переживало эйфорию в ожидании грядущих судьбоносных свершений. Союз кинематогра-

фистов, признанный всем миром коллективным лидером перестройки, был в фаворе у новой власти. Казалось, что в такой питательной среде на ходу зреют великие замыслы великих фильмов. Увы, перестроечный угар, захлеб, восторг не пошли на пользу делу. Ажитация не способствует креативу, да и просто застит глаз, искажает истинные пропорции. Существуя в таком психологическом режиме, можно и второе пришествие не заметить, не то что фильм.

Сезон 91-го года — незадолго до приснопамятного путча — закрывался в Доме кино «Армавиром» Александра Миндадзе и Вадима Абрашитова. На мой взгляд, фильм великий, фильм провиденциальный. Авторы чувствовали, что гибель огромной страны легко нам не сойдет. Будет, как сказано у апостола Павла: «Не все мы умрем, но все изменимся». Увы, фильм не подняли на скрижали, критика, может, что и писала в жанре дежурных комплиментов, не более того.

А уж массовые жанры в тот момент высокого горения вообще шансов не имели. На них, на массовые жанры, не ставили. Ни творцы, ни критическая среда, ни руководство. Не вспомнили, что советское кино имело плодотворный опыт в работе с жанром. В 30-е годы, когда социальный оптимизм был политикой, идеологией и общественным самочувствием, сложился кинематограф, не побоюсь сказать, великий, пропагандирующий и тиражирующий это социальное самочувствие на высоком художественном уровне, — музыкальные комедии Александрова и Пырьева тому пример. А продукция «Межрабпомфильма» второй половины 20-х годов? Только что на Берлинале в рамках ретроспективы «Фабрика красной мечты» с огромным успехом шли картины этой студии — социальные комедии Бориса Барнета «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной», жанровые миксты «Аэлита» и «Мисс Менд». Девиз студии — «100 процентов идеологической корректности и 100 процентов коммерческой реализации» оказался жизнеспособным и работал вплоть до ее закрытия по соображениям политической конъюнктуры.

Мы же больше помнили жанровую революцию 70-х под эгидой Филиппа Ермаша — как курс на понижение, она была непопулярна среди кинематографической элиты, хотя дала, по крайней мере, два жанровых чемпиона — оскароносную мелодраму «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова и «Экипаж» Александра Митты. Вот тут-то и проявилось полное отсутствие прагматизма в нашем поколении. Зато романтических заморочек было — выше крыши. Путь, проложенный председателем Госкино, отрицался на корню — потому что он был человеком системы и адептом застоя.

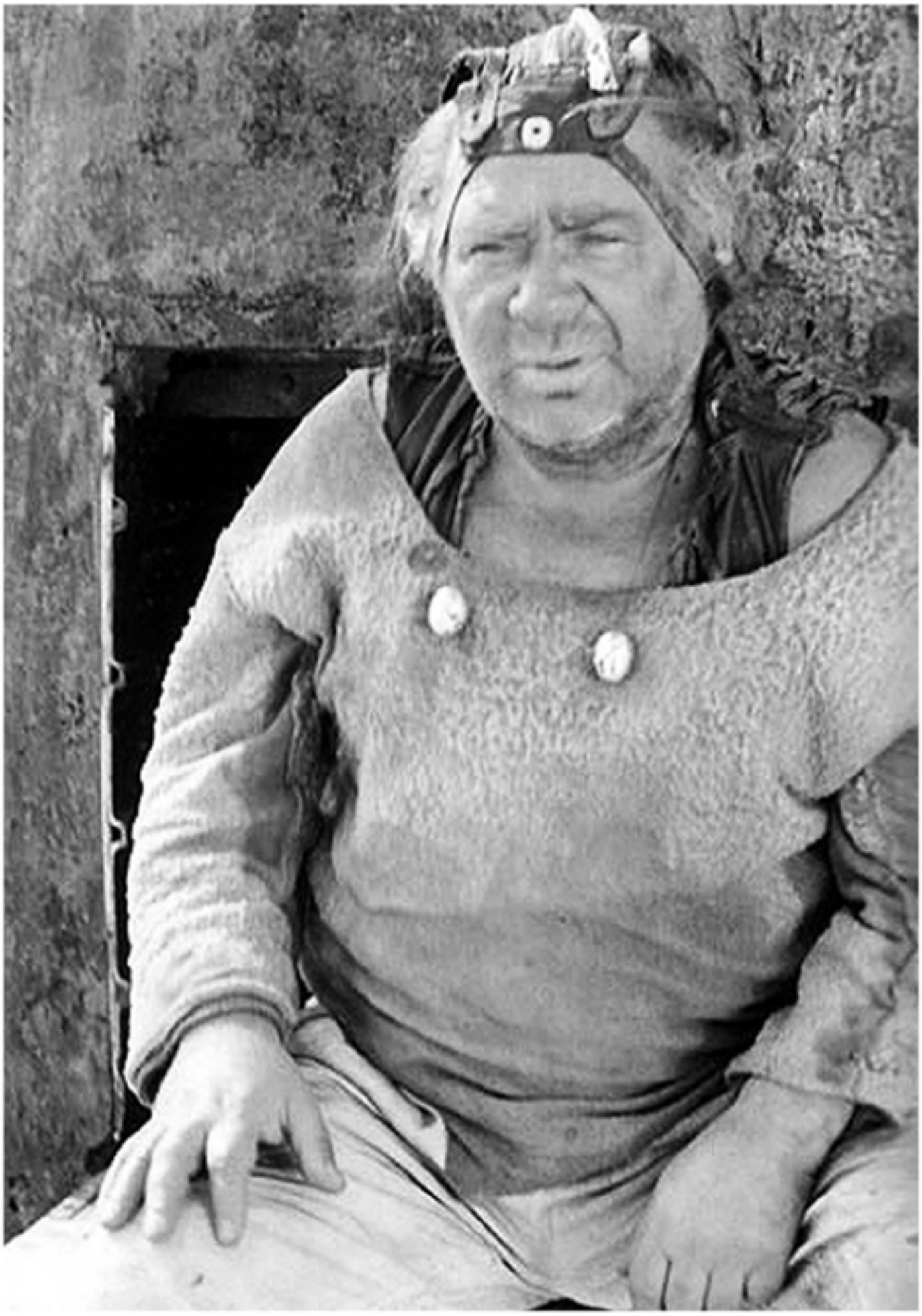
В нашей среде правила совсем иная традиция, и я, по чести говоря, искренне ее разделяла. Массовое кино считалось у нас «недоискусством», кинематографом второго сорта. (Надо заметить, что словосочетание «массовая культура» было возможно к употреблению исключительно с эпитетом «буржуазная» — у нас могло быть только народное искусство.) Спровоцированный идеократией (не впрямую, разумеется, более сложными приемами) снобизм советского образца, обратная сторона комплекса неполноценности, сильно подкосил жанровое кино и даже истребил жанровое сознание. Нас десятилетиями зомбировали идеологемой «кино — искусство больших идей», и этот зондаж дал всходы. Дело доходило до почти анекдотических курьезов. Один кинематографический генерал, между прочим, не на шутку крупный режиссер, посмотрев «Небывальщину» Сергея Овчарова, уникального мастера, виртуозно работающего с русским фольклором, возмутился: мол, это пародия и поклеп на великий русский народ.

И, кстати, это еще вопрос, не потеряли ли мы крупного комедиографа в лице Элема Климова. Начинал-то он с блистательной сатирической комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», ее и сегодня крутят по телеку, и, видимо, рейтинги устраивают ТВ-программеров. Потом была сатирическая притча «Похождения зубного врача», заподозренная руководством в аллюзиях и, в общем-то, замордованная. Следующий «Спорт, спорт,

спорт», снятый, возможно, чтобы перевести дыхание, тоже не чурался жанровых комедийных отсылок. Ну и все. Как отрезало. Климов окунулся в иную стихию — в историческую драму.

Сегодня, задним умом, мы называем Леонида Гайдая гением и гордимся им, а в тогдашние времена всерьез к его кино не относились. Не замечали, попросту не видели, что в своих эксцентриадах Гайдай умудрился создать острый сатирический портрет советской повседневности.

Итак, чего же мы хотели? Чего ждали? Тогдашнее самочувствие можно описать известной присказкой «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Словом, открывшиеся перед страной возможности познавшего сладость свободы общества разбились о русскую ментальность, сотканную из утопических мечтаний. Они всегда были большей реальностью, чем сама реальность. А уж какой простор для мечтаний подарила перестройка — дух захва-



«Кин-дза-дза!», режиссер Георгий Данелия

тывало! Один за другим выходили запрещенные цензурой романы: «Жизнь и судьба» и «Все течет» Гроссмана, «Дети Арбата « и «Тяжелый песок» Анатолия Рыбакова... Весь Булгаков. Какой экранный материал! Так нет же. Понадобилось почти два десятилетия, чтобы художники сподобились на такие дерзания. Но — на телевидении.

Похоже, энергетика того времени ушла главным образом в разговоры. Секретариат заседал без выходных, плавая в сигаретном дыму. Одна за другой в Болшеве проводились деловые игры. Парадоксально, но той силы или той группы единомышленников, которые реально и поэтапно представляли бы себе путь российского кино на выходе из кризиса, так и не сформировалось. Возможно, тут сказался кризис не творческий, а социально-психологический — разочарование в коллективистских ценностях инициировало бурный процесс вполне себе буржуазной индивидуации. Стали возникать карликовые студии, ставшие прообразом нынешних продюсерских холдингов.

Перестройка же не сформулировала никакой конкретной программы, никакой идеологии — куда там, когда само слово «идеология» имело исключительно негативные коннотации.

Понять бы нам тогда в своем неуемном высокомерии, что публика вовсе не «правды жизни» жаждет — «дурной вкус масс» от века ориентирован на кино как на источник кайфа. К примеру, массовый зритель игнорировал производственную драму, которая была так популярна у кинематографистов в 70-е и трактовалась как «новое слово»: «Премия», «Обратная связь», «Человек на своем месте»... Зрители комментировали: «Зачем мне такое кино? У меня этих проблем и на работе по горло». А у кинематографистов свой интерес: производственные сюжеты давали иллюзорный выход из замкнутого круга вранья и славословия.

После краха института цензуры серьезные кинематографисты взяли долгую паузу. Марлен Хуциев весьма определенно высказался на предмет «разрешенной свободы». Ему — и не ему одному — претило «резать правду-матку» только потому, что стало можно. Но машина еще работала, фильмы надо было запускать, осваивать отпущенные на них средства — и мы получили неслыханный контент, если и подлежащий анализу, то уж точно не эстетическому, а, скорее, медицинскому. Именно тогда, с подачи редакторов, которые все еще работали в Госкино, словечко «чернуха», бытовавшее и при совке и означавшее злонамеренное «очернение действительности», обрело новый смысл. Чернухой стали называть болезненную и, как правило, неталантливую фиксацию на всяческом негативе непременно в дивиантных формах — с доморощенным сексом и даже с расчлененкой. Этот продукт поступал в Госкино километрами, и редакторы стали роптать. Все понимали: вот он, эффект запретного плода, гиперкомпенсация, но реальных механизмов для сброса этой волны не было. После отмены цензуры не принимать же в самом деле кодекс Хейса, о котором в прошлом году (!) обмолвился Путин. Оставалось одно — терпеть. И перетерпеть.

Именно тогда, под толковища о свободе слова и самовыражения художника, мы потеряли мейнстрим, потеряли комедию и мелодраму. Синица в руках нас не устраивала, мы гонялись за журавлем в небе. А ведь были реальные возможности создать полноценный репертуар для массового зрителя. Однако критиков не впечатлила даже данелиевская «Кин-дза-дза!», показанная, помнится, в 87-м году на семинаре в Болшеве. Критики пожимали плечами: мол, зачем мэтру понадобился эзопов язык, зашифрованный словарь, когда все можно сказать и шершавым языком плаката? А зрители приняли картину на ура. Футурологическая трагикомедия, полусказка-полуфантастика с замечательными актерами собрала 15,7 миллиона зрителей.

Появился Юрий Мамин со своим дебютным «Фонтаном» — гомерически смешной и к тому же остросоциальной комедией. «Фонтан» собрал целую корзину международных призов. Да и «Окно в Париж» — эта комическая тоже удалась и была отмечена на отечественных фестивалях. В прокат она вы-

шла в 93-м году, когда информации о результатах проката уже не было в открытом доступе.

В том же 93-м звучно заявила о себе дебютная картина Дмитрия Астрахана «Ты у меня одна» — актуальная мелодрама с патриотическим подбоем. Годом ранее вышла социальная мелодрама Валерия Тодоровского «Любовь» с Евгением Мироновым. Классический мейнстрим — фильм для всех и для

«Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай

каждого. Картина получила несколько престижных международных наград (в основном за актерскую работу Миронова), после чего автор подался в продюсеры. То был знаковый жест. В мире кино менялись производственные отношения. Менялась и иерархия: контуры продюсера как главной фигуры кинопроцесса очерчивались все более четко.

Уже в начале 90-х в редакцию часто заходили наши читатели с одним вопросом: где можно посмотреть российские фильмы? Это была косвенная, но верная информация о том, что отечественное кино исчезает из кинотеатров, вытесненное зарубежной, главным образом голливудской, продукцией третьего сорта, каковая приобреталась «пакетами». В основном то были фильмы дефицитного в советском кино жанра экшн. Наши режиссеры стали снимать в большом количестве отечественные аналоги, что было, с моей точки зрения, роковой ошибкой. Но спрос-то обозначился именно на боевые жанры — то были «ценности недостатка», если использовать язык социологии. И не было нужды, что на жанровой поляне типа «пиф-паф» с Голливудом тягаться бесполезно. Не обладаем мы нужными технологиями и — главное — не владеем ими. Нет навыка и менталитет не тот. Да и откуда образоваться навыку, если завязи боевых жанров сладострастно вытаптывались, и прежде всего критиками. Партийные функционеры блюли идеологические ценности, критики — гуманизм. Ну и что было делать с боевиком Бориса Дурова «Пираты XX века»? Ни идеологии, ни гуманизма. Годится ли в положительные герои супермен, защемивший голову врага в створке двери — аж хрустнуло? Отказать! А зрителю нравилось! Картина стала не просто лидером проката (87,6 миллиона зрителей в первый год проката), это бы еще полбеды. «Пираты...» — самый кассовый за всю историю советского и российского кинопроката фильм (по сведениям Википедии). Уже следующая постановка от Дурова показала: перепахали парня. И навсегда.

Опомнились — поздно. А ведь именно жанровое кино могло бы спасти отечественную кинокультуру. По крайней мере, сохранить своего зрителя. Фильмы были, фильмы снимались. Всего-то и делов — создать режим благоприят-

«Небеса обетованные», режиссер Эльдар Рязанов

ствования российскому кино, и вперед! Об этом говорили, и говорили громко, но попусту. Прокатные площади давно были в руках людей, которых волновало только бабло. Как точно заметила в «Новой газете» Лариса Малюкова, «снять фильм сегодня — не проблема, а вот показать его — задача почти нерешаемая». Отечественное кино проигрывает зарубежному вовсе не потому, что оно неконкурентоспособно по определению. Сей популярный вердикт, как бы закрывающий проблему (не можем, и дело с концом), на самом деле — бессовестная спекуляция на наших комплексах.

История киноискусства свидетельствует: публика во все времена отдавала предпочтение «низким» жанрам. Советское кино, как бы ни хорохорились тогдашние ревнители партийности-классовости, только подтверждает это правило. Уже давно не секрет, что «Броненосец «Потемкин», лучший фильм всех времен и народов (по опросу мировых авторитетов в Брюсселе в 1958 году), вовсе не был лидером проката. Таких примеров — несть числа. Из более близкого к нам времени — из конца 70-х. Родной кинематограф разразился золотым дождем авторского кино и артмейнстрима. На экранах страны шли «Восхождение» Ларисы Шепитько, увенчанное «Золотым медведем» в Западном Берлине, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа, «Подранки» Николая Губенко, «Венок сонетов» Валерия Рубинчика, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова. А читатели «Комсомольской правды» — в том опросе приняли участие в разы больше рецепиентов, чем в опросе «Советского экрана», — отдали предпочтение молодежной драме с криминальным героем «Несовершеннолетние» (44,6 миллиона) Владимира Рогового. Абсолютным чемпионом стала все-таки мелодрама Станислава Ростоцкого «Белый Бим Черное ухо» (со «Штирлицем» в главной роли), зато все поименованные шедевры даже не вошли в десятку зрительских хитов.

Нет смысла множить подобные сюжеты из прошлой жизни. Ведь ничегошеньки не изменилось и сегодня, когда российской публике доступно мировое кино в самом широком спектре. Стало только хуже, ибо стратегия на по-

нижение взяла кинопроцесс за горло железной рукой. И стала нести едва ли не золотые яйца.

В российском прокате с треском проваливаются картины, ставшие в Европе если не кассовыми чемпионами, то заметными культурными событиями. Я уж молчу об артхаусных шедеврах. Бог с ними. Так ведь даже знаменитый румынский фильм Кристиана Мунжу, обладатель каннской «Пальмы», «4 месяца, 3 недели и 2 дня», казалось бы, такой близкий нашей публике всем своим совковым обличьем, такой узнаваемый... — нет, не прошел, не принял его зритель. В чем дело — не было средств на раскрутку, не хватило рекламного ресурса? И это сработало. Однако — и это главное — публика-то уже другая, перепаханная на голливудский лад. Не хочет эта публика негатива, кино не считает искусством и выбирает для просмотра зрелище позабористей да попроще, чтобы «оторваться по полной».

«Другой вкус» (термин Майи Туровской) надо изучать и изучать, чтобы понимать предпочтения масс на каждом вираже. И перестать маяться некрасовской химерой: «...когда мужик... Белинского и Гоголя с базара понесет». Эта утопия сегодня умилительна еще более, но и смешна до слез.

...В 1993 году у нас еще была возможность смотреть фильмы в редакционном кинозале. Привезли «Чичу» — фильм Виталия Мельникова, бытовую комедию, построенную на реалиях уже нового, постперестроечного быта: митинги, демонстрации, толкучки, кооперативные ларьки.

Герой фильма, некий Чечулин по прозвищу Чича (колоритный Михаил Дорофеев, канувший в постперестроечную Лету), скромный солист Военного ансамбля песни и пляски, всю жизнь пел тенором, потому что так приказало начальство. На самом же деле у Чичи был бас тембра необыкновенного, о чем знал только он, даже жена была не в курсе. Под влиянием перестройки Чича, законопослушный и робкий от природы, осмелел и запел своим голосом. Начальство не потерпело подобного «плюрализма», и Чича был уволен. И стал петь на толкучке с оглушительным успехом. И приносить жене приличные деньги. Увы, дело кончилось тем, что он пропел свой голос. Наступил миг, когда из его груди вырвался какой-то клекот...

Тогда в своей рецензии я попеняла Мельникову: мол, вот типичный русский художник, даже в комедии подавай ему «русский финал» — иными словами, печальный. Ведь во времена Ханжонкова, бывало, фильм снимали с двумя финалами — в зависимости от пожеланий заказчика. Для европейцев снимали хэппи энд, для русской публики — печальный, так называемый русский финал. Сегодня в сюжете Мельникова обозначилась притча с моралью: получил человек возможность петь своим голосом и начал он его продавать направо и налево. И в результате потерял. Мельников — из поколения, у которого нет сомнений: рынок и коммерциализация искусства — его погубители. Такая у нас ментальность — антирыночная. Выбирая между профетизмом и профитом, мы выбираем профетизм. Ну а те, которые выбрали профит, прагматически отнеслись к новой для нас ситуации и своими силами создали массовый продукт нового поколения. Лично я не возьму грех на душу, не решусь сказать про изделия типа «Елки», «Беременный» или «Самый лучший фильм», что это — кино.

Но пипл хавает. И не без удовольствия. Если верить бокс-офисам.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Маркетинг стиля

«Звездные войны: Эпизод I — Скрытая угроза», режиссер Джордж Лукас

В американской киноведческой литературе, равно как и в популярной прессе о голливудском кино, часто возникает термин high concept — высокий концепт. В российских киноизданиях его переводят как «фильм стопроцентной идеи». Если разобраться в том, что он означает, то можно понять, по какому принципу в современном Голливуде искусство взаимодействует с маркетингом. В эпоху Нового Голливуда, а следом и Нового Нового Голливуда, только кажется, что блокбастер стал доминирующей концептуальной матрицей производства фильмов. Между тем ситуация сложнее: далеко не все блокбастеры подпадают под категорию «высокий концепт», поскольку концепт этот был и остается только одной из нескольких стратегий развития современного американского кино.

Автор книги «Высокий концепт. Кино и маркетинг в Голливуде» Джастин Уайт[1] предлагает взглянуть на ранний образец означенного концепта на примере фильма «Бриолин» (Grease, 1978, режиссер Рендал Клайзер). Этот фильм держится на звездном составе актеров — Джоне Траволте, уже ставшем молодежным кумиром после картины «Лихорадка субботнего вечера», и поп-звезде Оливии Ньютон-Джон. Он также задействует внимание старшей аудитории тем, что привлекает на остальные роли поп-звезд 50-х, включая Фрэнки Авалона, Эда «Куки» Барнса, Ив Арден, Сида Сизара. Конечно, в этот период Джон Траволта был самой значительной звездой американского кино, однако весь состав все равно свидетельствовал о системе «пакета», существующего для реализации определенной маркетинговой формулы. Эта формула,

[1] W y a t t Justin. High Concept. Movies and Marketing in Hollywood. Austin, University of Texas Press, 1994, p. 237.

с одной стороны, обращалась к сегменту молодежной аудитории, любящей подростковую романтическую поп-музыку, с другой — захватывала старших зрителей ностальгической музыкальной и стилевой проблематикой, так как действие фильма развивалось в школе 50-х годов XX века. Каждый элемент маркетингового пакета обслуживал формулу «кино для молодых и старых». И, как указывает Уайт, мерчендайзинг фильма — футболки, связанные с сюжетом книги, постеры — был ориентирован на молодежную аудиторию, в то время как музыка все время как будто бы напоминала, что старшей аудитории фильм тоже может понравиться. Они ведь могут разделить ностальгию по временам своей молодости.

Кроме звезд, музыки и мерчендайзинга «Бриолин» соответствовал требованиям закона, всегда характерного для любого блокбастера, — «предпродаваемости», поскольку был основан на известном мюзикле, который выдержал 3 388 представлений на Бродвее. Продюсеры фильма задействовали половину музыкальных песен мюзикла, равно как и диалоги содержали фрагменты диалогов бродвейской пьесы. К тому же «Бриолин» раскручивался через разные медиа: кинопрокат, новеллизацию, трейлеры, саундтрек и другие формы. И самое важное, фильм имел ярко выраженный внешний стиль, подчеркнутый характером стиля 50-х. На этот стиль работали дизайн картины, пластика актеров, характер танцев, прически и костюмы, драматургия, характер человеческих взаимоотношений и т.д.

Итак, кто видел «Бриолин», тот знает, что он не имеет сложных спецэффектов и не следует линии, заложенной «Челюстями» и «Звездными войнами». Ему не свойственно характерное для блокбастера «блоковое построение», делающее, к примеру, сцены экшн почти что самостоятельными аттракционами, своего рода шоустопперами, имеющими свое внутреннее развитие. Это блоковое построение и преобразует классический бесшовный нарратив в постклассический, когда «невидимость» швов заменяется гибкой системой сцепок. В классическом голливудском нарративе элементы зрелища, как правило, были «незаметно» включены в единую систему, в том числе систему жанровой формулы и стилистической формы, с целью рассказать историю. Любой голливудский режиссер должен был быть в первую очередь рассказчиком и продолжателем большого голливудского стиля. И хотя были, конечно, отдельные нарушители «чистоты» группового классического стиля (как говорили о классическом Голливуде Бордуэлл — Стайгер — Томпсон в своем фундаментальном труде[2]), такие, как, скажем, Басби Бёркли, Джозеф фон Штернберг или Орсон Уэллс, однако исключения скорее подтверждали правило. В целом американское кино развивалось в русле определенной парадигмы.

О постклассическом кино, на мой взгляд, точнее всего написали Томас Эльзессер и Уоррен Букленд: «Постклассическое кино — это ни неклассическое, ни антиклассическое, но чрезмерно классическое, «классическое плюс»[3]. Постклассическое кино выстраивалось в период постмодернизма и строилось на переоценке нарратива, на осознании необходимости мутации, жанровых гибридизаций, апроприаций. Блоковость мышления вполне вписывалась в этот поиск, так что, начиная с конца 70-х и вплоть до нулевых, появлялись фильмы, о которых не только трудно было говорить в категориях какого-либо одного жанра, но в которых стала проявляться альтернативная стилистическая новизна, предполагающая стилевое смешение, своего рода эклектику.

Теперь вернемся к фильмам высокого концепта. Обычно о них говорят тремя словами: the look, the hook and the book[4]. Что такое the look, мы разберем-

---

[2] Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. New York, Columbia University Press, 1985.

[3] Elsaesser T., Buckland W. Studing Contemporary American Film. A Guilde to Movie Analysis. London, 2002, p. 39.

[4] Внешний образ, крючок и книга.

ся чуть позже, поскольку это наиболее сложный момент из триады. Начнем с двух других.

Значение the hook лучше всего объяснил Стивен Спилберг в одном своем высказывании о фильме высокого концепта: «Если человек может рассказать мне идею фильма в двадцати пяти словах или меньше, из этого можно сделать хорошее кино. Я люблю идеи, которые можно подержать в руке»[5]. Спилберг говорит о емкости концепта фильма, который может позволить зрителю не затеряться в сложных перипетиях сюжета, становясь настоящей приманкой. Спилберговские фильмы, вроде «Челюстей» или «Индианы Джонса», идеальные примеры подобного кино. Например, о «Челюстях» кратко можно рассказать так: акула-людоед срывает купальный сезон в маленьком американском городке, и местный шериф снаряжает экспедицию, чтобы ее убить. Кроме шерифа в экспедиции участвуют океанолог и охотник-профессионал. Акулу убивают, но не все герои возвращаются домой. Без подобного «крючка» не обходится ни один хороший блокбастер, вплоть до «Аватара». Однако речь идет не только о ярком сюжетном концепте, дело в маркетинговом крючке, который мог бы изначально спроектировать потенциальную аудиторию. Фильм с акулой — хороший повод, чтобы эту акулу продавать в игрушечном виде, равно как и ловить зрителей на крючок ожиданий испытать страх перед монстром. В современном Голливуде департаменты маркетинга, производства и дистрибьюции работают в крепкой связке, так что любое производство фильма — это сложная система взаимодействия этих составляющих.

«Ультиматум Борна», режиссер Пол Гринграсс

Зависимость кино от маркетинга за последние сорок лет развития Голливуда привело к тому, что блокбастеры стали зеркалом современных брендов. И дело не только в product placements, которые закладываются в любой фильм еще на стадии написания сценариев. Именно поэтому сегодня в Голливуде практически не найти фильма, сочиненного одним сценаристом. Надо вписывать бренды в нарратив как можно более органично — и это своего рода искусство. Мало кто с этим может справиться в одиночку. Не всем посчастливилось быть Джеймсом Кэмероном, самостоятельно пишущим сценарии для своих авторских блокбастеров. Сегодня в Голливуде авторский мир — огромная редкость, прежде всего потому, что закону бренда подчиняется все — от звезды фильма до машины в кадре. Фильм изначально не может быть личным, персональным высказыванием. Бренд ведь говорит за себя: «Coca Cola всегда Coca Cola, даже если разлить ее по стаканчикам». Закону брендирования также подчиня-

[5] Цит по: B i s k i n d P. Low Concept / Premiere, February, 1998, p. 74.

ется stardom, что означает, что голливудское кино играет на ожиданиях, связанных с имиджем кинозвезд. И эти ожидания строятся по закону расширения ограничений, но наличие четких ожиданий является тем самым маркетинговым крючком, о котором идет разговор.

Легко заметить, что указанную стратегию активно пытаются перенимать и создатели российских блокбастеров. Например, недавний «Высоцкий. Спасибо что живой» намеренно не называл имя исполнителя заглавной роли, для того чтобы расширить зрительские ожидания. В титрах фильма написано, что Высоцкого играет сам Высоцкий, хотя всем ясно, что такого быть не может. Зато попытка отгадать, кто же на самом деле его играет, направила в зрительный зал миллионы людей. Как результат — сборы более 25 миллионов долларов на состояние 22 декабря 2011 года.

«Матрица: Революция», режиссеры Энди Вачовски, Ларри Вачовски

Третий из компонентов — the book — так же всецело подчинен законам маркетинга. Фильм высокого концепта основан на бестселлере, что тоже роднит его с блокбастером. В случае, если он не основан на таковом, он должен порождать выход книги как сопутствующего продукта. В российском кино эта сторона маркетинговой стратегии также перенимается. К примеру, к выходу все того же блокбастера про Высоцкого печатные лотки оказались завалены книгами со стихами и песнями легендарного барда. Такие же ситуации возникают с выходом голливудских фильмов по всему миру. Это способствует повышению книжных продаж.

О первой связке триады — the look — сложнее всего говорить, поскольку речь в данном случае идет не о стиле в классическом его понимании, а о дизайне, который больше отсылает к глянцу, чем к тому, чтобы быть названным в категориях эстетических ценностей. «Каждый имеет свой look» — некогда говорил Жан Бодрийяр. Однако, зная философию Бодрийяра, можно понять, что речь идет вовсе не об уникальности, а о симуляции таковой. Тот же «Бриолин» как образцовый фильм-ностальгия создавал the look американских 50-х. А наш «Высоцкий. Спасибо, что живой» отсылает к советским 80-м. Однако современным фильмам необязательно быть фильмами ностальгии, чтобы создавать ощущение того, что время больших эстетических проектов ушло в прошлое.

Создавать the look тоже часть маркетинговой стратегии, и за последние десятилетия в американском кино этим активно занимаются. Собственно говоря, the look — элемент главного отличия рядового блокбастера от фильма высокого концепта. Последний всегда имеет the look, первый нет. Именно поэтому наши русские блокбастеры, вроде «Ночного Дозора» или «Иронии судьбы. Продолжения» нельзя назвать фильмами высокого концепта, поскольку они не заботятся о маркетинге стиля, то есть о the look. Правда, первый шаг

в этом направлении сделал «Высоцкий. Спасибо, что живой», попытавшийся продать стилистическую матрицу 80-х, однако настоящий книжный бестселлер о взаимоотношениях великого барда и «честного» сотрудника КГБ он вряд ли когда-нибудь породит.

Современный Голливуд живет по трем законам: синергия, маркетинг, права на собственность. Однако в период с 1980-х по настоящее время маркетинг становится ключевой технологией для создания киностиля голливудского зрелища и способствует сложению закона «корпоративного авторства». Как отмечал исследователь Пол Грейндж, бренды создают узнаваемую иконографию, которая позволяет расширить опыт «потребления» зрелища, трансформируя фильмы в «бренд-медиасобственность»[6]. К тому же многие голливудские фильмы превратились в так называемые «игрушечные блокбастеры», а это означает, что франшизы вроде «Бэтмена», «Звездных войн», «Парка Юрского периода», «Трансформеров» сделаны для того, чтобы «переформатировать» идеи и образы фильма в товарооборот. В этой связи стало трудно заботиться о стилистической системе как характерном и значимом использовании техники мизансцены, операторской работы, монтажа, звука.

«Трансформеры», режиссер Майкл Бэй

Но даже в сложившейся ситуации никто не отменял потребность в искусстве, которую отмечали еще формалисты, а следом и кинотеоретики,

[6] Grainge P. Brand Hollywood. Selling entertainment in global media age. London, New York: Routledge, 2008, p. 10.

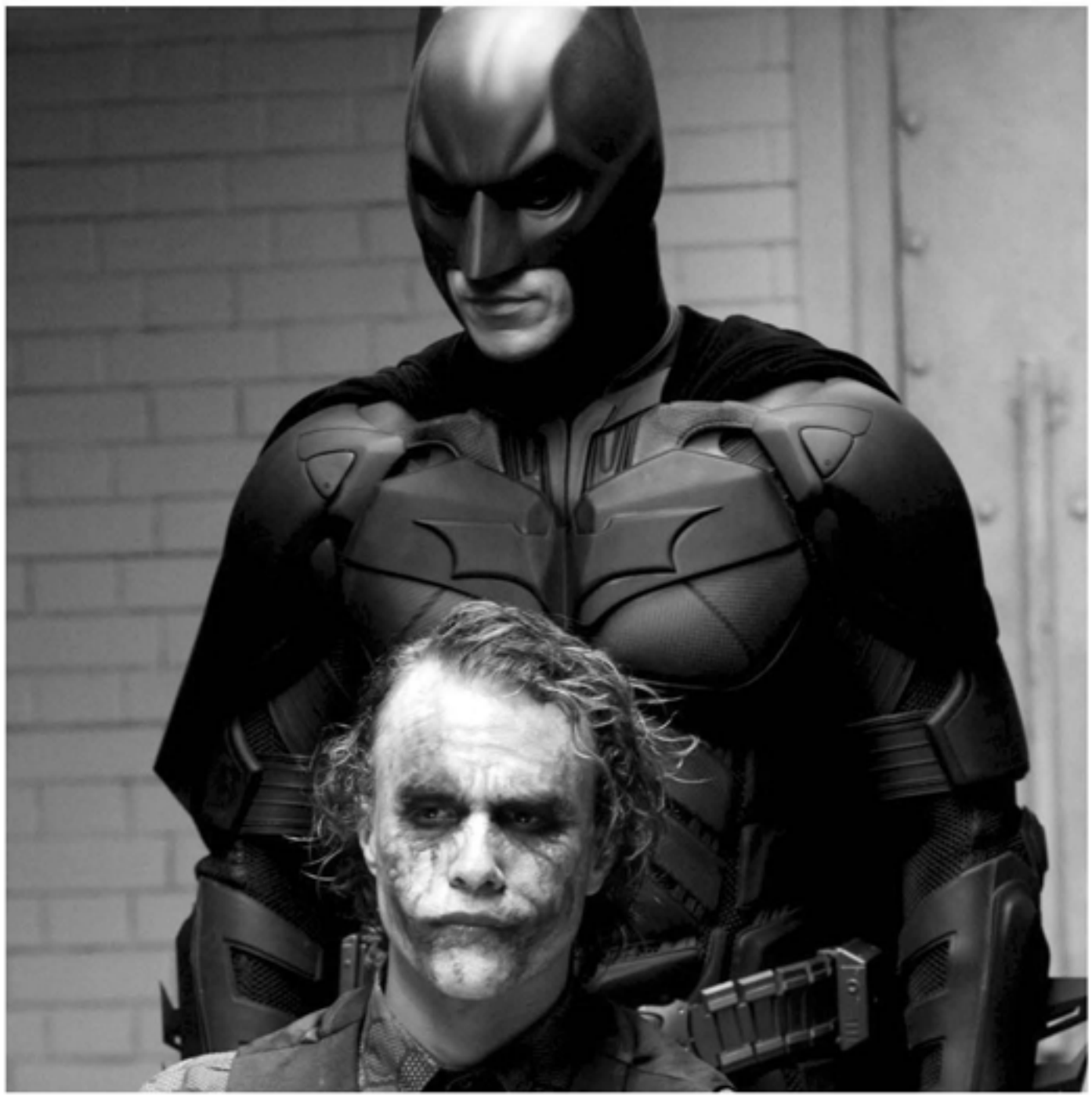
размышляя о законах кадроведения и «логики сцеплений» (Б.Эйхенбаум). По сути, the look — это, кажется, последняя возможность хоть как-то думать о стиле в Голливуде в сложившейся новейшей ситуации нивелирования авторства как персональной или групповой художественной воле. Главные стилистические поиски все же ведутся в контексте независимого кинематографа.

Сопротивление Голливуда отсутствию, а точнее, симуляции стиля привело к появлению феномена арт-блокбастеров. Сегодня создатели фильмов понимают, что успех франшиз во многом зависит от того, насколько они друг от друга отличаются. Добиться этого отличия проблематично, поскольку блокбастеры с их блоковым мышлением во многом унифицируют приемы, оставляя зазор для собственно стилистических поисков в пространстве шоустопперов (сцен экшна, убийства, саспенса и т.д.). В последнее десятилетие можно заметить, как в Голливуде снова сменилось поколение и на место постановщиков франшиз пришли бывшие независимые или представители других кинематографий, вроде Альфонсо Куарона («Гарри Поттер и узник Азкабана»), Сэма Рейми (Человек-паук»), Пола Гринграсса («Ультиматум Борна»), Питера Джексона («Властелин колец»), Кристофера Нолана («Бэтмен: Начало»), Брайана Сингера («Люди Икс»), Ана (Энга) Ли («Халк») и других. Каждый из перечисленных режиссеров далеко не новичок в кино. Все они разные, но у каждого на первом этапе творческого становления был свой узнаваемый стиль. Элементы стилистического поиска эти режиссеры перенесли в свои блокбастеры и франшизы. Однако сохранение законов блоковости свело эти поиски к созданию the look. По гамбургскому счету, последним большим стилистическим прорывом в условиях, когда работают законы создания блокбастеров, была трилогия «Матрица», поскольку она предложила принципиально иной закон кадросцепления, который назвали Flo-Mo и который стал предметом для довольно бесплодного последующего подражания — нельзя повторить уникальное. Во многом это было связано с тем, что трилогия братьев Вачовски революционизировала одновременно и нарратив, и визуальные спецэффекты. Экспериментальная работа с формой и содержанием — все сошлось в едином порыве. Даже Питеру Джексону с его «Властелином колец» не удалось повторить этот прорыв — соединить большой нарратив со стилистическими новациями. Российским постановщикам блокбастеров пока приходится решать вопросы подражания существующим голливудским моделям и на экспериментальную работу у них просто не хватает интеллектуальных и финансовых ресурсов.

МАРК ХАРРИС

День, когда умерло кино

О (ПОТЕНЦИАЛЬНОЙ) СМЕРТИ ВЕЛИКОГО АМЕРИКАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА



«Темный рыцарь», режиссер Кристофер Нолан

Чтобы понять, насколько плохи сейчас дела в Голливуде — насколько инертная и затхлая там царит атмосфера, как сильно студии осторожничают, боясь малейшего риска, сколь ничтожную поддержку получают хорошие новые идеи и насколько пресной, вялой и в целом бесперспективной представляется сегодня деятельность всей этой махины, — пожалуй, стоит начать с рассказа об истории одного успеха.

К сведению: несколько лет назад у первоклассного режиссера, человека, снявшего «Темного рыцаря» — фильм, ставший третьим в списке самых кассовых за всю историю американского кино, возник замысел большого «летнего хита». Ему понравилась история, и он сам написал сценарий в жанре сайфай-экшн триллера, наилучшим образом удовлетворяющего вкусы американской массовой аудитории. На главную роль он позвал красавца Леонардо Ди Каприо, который прославился, как известно, ролью в картине, занявшей второе место в списке самых коммерчески успешных в истории кино. Наконец, для верности режиссер нанял полдюжины актеров первого ранга — оскаровских номинантов и лауреатов — на роли второго плана.

Казалось бы, успех был обеспечен. Это именно то кино, за которое студии будут биться насмерть, а зрители пойдут на все, лишь бы его посмотреть. В общем, так и вышло. Картина Кристофера Нолана «Начало» вызвала восхищенные отзывы критиков, стала самым обсуждаемым фильмом лета 2010-го и собрала в прокате (на момент написания этой статьи) более 750 миллионов долларов по всему миру.

А вот в чем загвоздка: студии изо всех сил стараются не замечать этот успех или не придавать ему значения. Когда картину еще никто не видел, в Голливуде поговаривали, что студия Warner Bros. просто оказывает любезность Нолану, который нужен ей для работы над третьей частью «Бэтмена». После первых показов «партийная линия» изменилась: говорили, что картина «слишком заумная для своего жанра, для летнего сезона, наконец, для зрителя». Прямо перед выходом картины в широкий прокат заговорили иначе: «Нолан — культовый бренд лишь для интернет-фриков, его привлекательность для массовой аудитории сильно переоценивают». После того как в первый уикенд проката фильм собрал 62 миллиона, все зашептали: «Да, довольно неплохо, но это лишь потому, что в первые дни в кино сбежались все ярые фанаты Нолана, теперь же наверняка последует резкий спад».

А так говорили спустя три месяца, когда фильм уже стал единственным релизом 2010 года, одиннадцать недель подряд продержавшимся в топ-десятке: «Ну что ж... Никогда не знаешь, как все обернется». Попросту говоря, эта фраза — признание катастрофичности сложившейся ситуации.

Провалы хороших фильмов в прокате всегда вызывали уныние и разочарование, способные послужить бесконечным источником утешения для тех, кому и правда не стоило бы пытаться снимать такое кино и кто вполне счастливо мог бы оправдывать себя фразой «Народ сказал свое слово». Страшен тот факт, что индустрия в корне отрицает успешный проект, что фильм, который мог бы породить целый ряд интересных идей, рискованных, в том числе некоммерческих, проектов, вместо этого воспринимается как некая необъяснимая аномалия. Этот вектор мышления отчасти объясняет, почему голливудское студийное кинопроизводство по состоянию на конец 2010 года переживало один из самых глубоких кризисов за всю свою историю. Я не хочу сказать, что в Голливуде стали снимать меньше действительно хороших фильмов, чем прежде (и в этом, и, я уверен, в следующем году их будет достаточно), однако никогда еще серьезному, умному, оригинальному среднебюджетному кино, нацеленному на взрослую аудиторию, не было так трудно пробиваться на экраны страны. «Это происходит на каждой студии, — утверждает продюсер Дэн Джинкс, в послужном списке которого есть лауреаты «Оскара» «Красота по-американски» и «Харви Милк». — Повсюду сокращают производство не только потенциальных номинантов на «Оскар», но и просто драм, исторических картин. Делается это из осторожности — инфекции, поразившей весь кинобизнес».

Новые, нетривиальные идеи пугают студии, для них это слишком опасный путь. «Начало», — наверняка сказали бы они, — особое кино, исключительный случай. А картины, залог успешности которых в их исключительности, для бизнеса не годятся. «Предательский «дефект», о котором идет речь, — мастерство исполнения, — говорит легендарный продюсер Скотт Рудин («Социальная сеть», «Железная хватка»). — Студии придерживаются жесткого правила не делать ставку на качество исполнения, и весь ужас в том, что они правы. Потому что в плане качества и мастерства большинство фильмов оставляет желать лучшего».

Теперь, помня обо всем этом, взглянем на «киноменю» 2011 года: четыре экранизации комиксов. Один приквел ранее экранизированного комикса. Сиквел сиквела фильма про игрушки. Сиквел сиквела фильма про путешествия в парке развлечений. Один приквел римейка. Два сиквела мультфильмов. Один сиквел комедии. Экранизация книги для детей. Экранизация очередного популярного комикса. Один сиквел с цифрой «4» в названии.

Два сиквела — с цифрой «5». И один сиквел, в названии которого должно было бы значиться число «7 ?»[1].

И никакого вам «Начала». Хотя надо признать, что в современном Голливуде путь идеи через пищеварительный тракт системы к экранам мультиплексов занимает два года, а не один, так что новых работ Нолана, скорее всего, стоит ждать во второй половине 2012 года. Зато уже известно, что ждет зрителя в кинотеатрах года через два: еще одна адаптация комикса. Новая «перезагруженная» версия ранее экранизированного комикса. Сиквел сикве-

«Лучший стрелок», режиссер Тони Скотт

ла экранизации комикса. Сиквел новой версии экранизации телешоу. Сиквел сиквела новой версии адаптации комикса. Сиквел мультфильма. Сиквел сиквела мультфильма. Третий сиквел другого мультфильма. Четвертый сиквел фильма по книге для подростков[2]. А вскоре после этого — «Стретч Армстронг». Была такая игрушечная резиновая фигурка, которую можно было растягивать снова и снова, пока резина не ссыхалась и Армстронга не поражал остеопороз. Игрушка эта будоражила воображение не больше, чем игра в бинго.

Возможно, некоторые из вышеперечисленных работ окажутся неплохими и даже вызовут у нас искренний восторг (кстати, режиссером одной из них выступает Нолан). И технически вполне вероятно, что спустя несколько лет в каком-нибудь журнале можно будет прочесть статью, начинающуюся словами: «Удивительный путь «Стретча Армстронга» к номинации на «Оскар» в категории «Лучший фильм» начался с...». Но пока что остается лишь признать, что Голливуд превратился в институцию, больше заинтересованную в запуске на рынок очередной игрушки, чем в производстве нового интересного фильма.

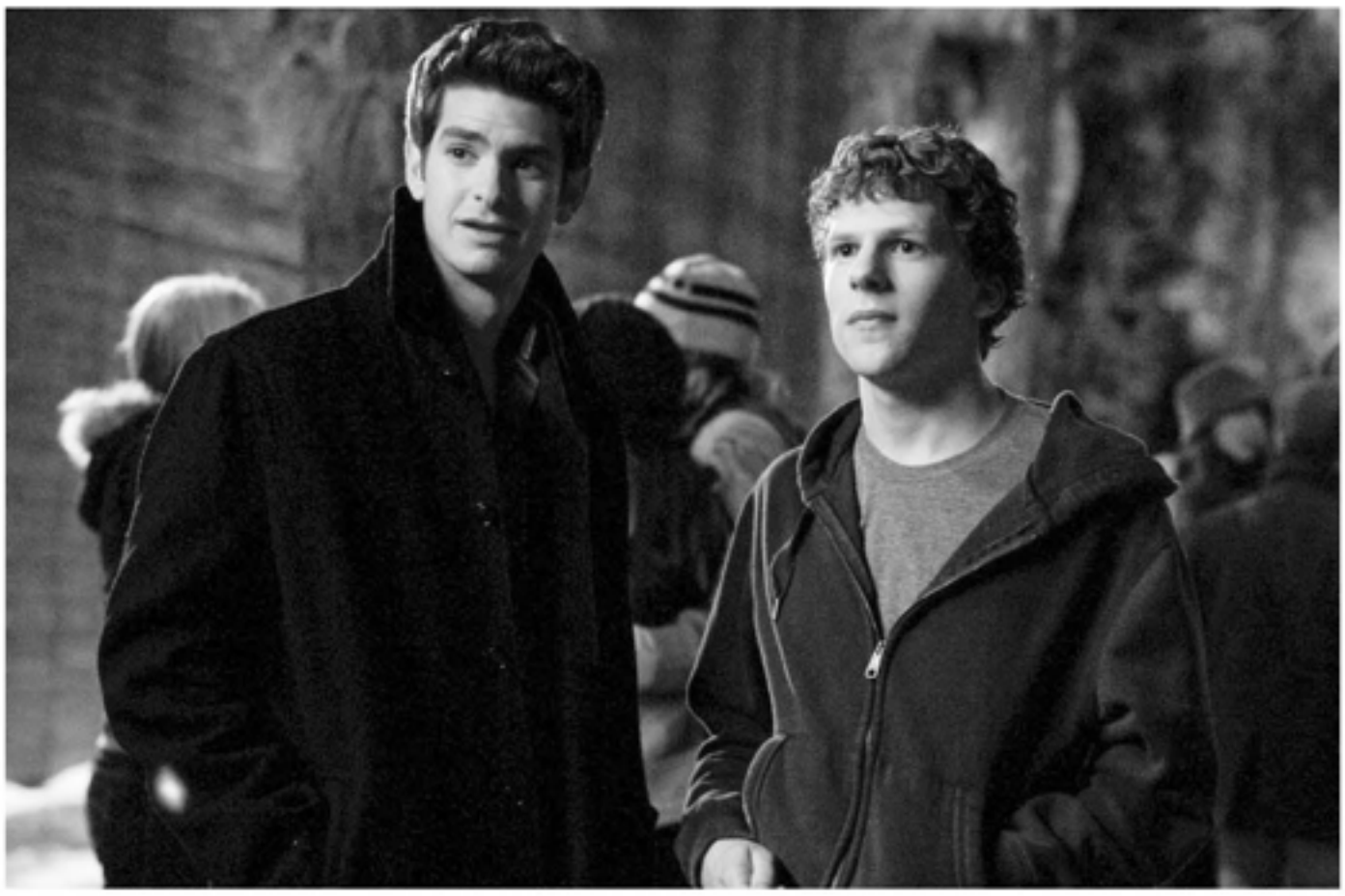
Однако в торжественные моменты вручения наград, сопровождающиеся

---

[1] Имеются в виду фильмы «Капитан Америка: Первый мститель», «Ковбои и пришельцы», «Зеленый фонарь», «Тор»; «Люди Икс: Первый класс», «Трансформеры.3», «Пираты Карибского моря: На странных берегах», «Восстание планеты обезьян», «Тачки-2» и «Кунфу Панда—2», «Мальчишник-2: Из Вегаса в Бангкок», «Медвежонок Винни и его друзья», «Смурфики в 3D», «Дети шпионов 4D», «Форсаж-5» и «Пункт назначения—5», «Гарри Поттер и дары смерти. Часть II».

[2] Имеются в виду фильмы «Мстители», «Человек-паук (3D)», «Люди в черном—3 (3D)», «Звездный путь: сиквел», «Бэтмен-3», «Корпорация монстров-2», «Мадагаскар-3», «Ледниковый период—4: Континентальный дрейф (3D)», «Сумерки. Сага. Рассвет: Часть II».

дружескими поздравлениями, все мы чувствуем, что готовы вновь полюбить кино, ненадолго, и мы живем в этом мираже, рождающемся и существующем всего около шести-восьми недель в конце каждого года. Сейчас, пожалуй, можно утверждать, что существование системы, позволяющей Дэвиду Финчеру проникать в тайны сети Facebook, братьям Коэн — путешествовать по старому Западу, а нам — проводить выходные, жадно поглощая новые работы Даррена Аронофски и Дэвида О. Расселла, свидетельствует о том, что американский кинематограф пребывает в довольно добром здравии. Но правда в том,



«Социальная сеть», режиссер Дэвид Финчер

что вскоре вновь придет безжалостное лето — с каждым годом оно, кажется, наступает все быстрее. И надежда стремительно тает, когда слышишь слова продюсера (возможно, выражающего мнение и остальных своих коллег), которые тот уже готов высечь на надгробии Голливуда: «Мы больше не рассказываем истории».

Как Голливуд дошел до этого? Нет никакой всеобъемлющей теории или абсолютного злодея, которого с ходу можно было бы во всем обвинить, никакой точки отсчета, позволившей бы проследить путь формирования той смеси сверхосторожности, отчаяния и низкопробности, что определяет сегодня вектор студийного мышления. И все же давайте рассмотрим один пример — картину «Лучший стрелок» (Top Gun, 1986).

В истории кино общим местом стала идея о том, что эпохе творческого возрождения американского кинематографа в конце 60-х — середине 70-х, славному десятилетию Копполы, Олтмена, Пенна, Николса, Богдановича, Эшби и других, положили конец две картины: «Челюсти» (1975) и «Звездные войны» (1977), ставшие провозвестниками новой эры — эры летних блокбастеров. Качественные блокбастеры никогда вреда не приносили, и в следующее десятилетие понятие «летний киносезон» прочно закрепилось в лексиконе поп-культуры, однако само определение «летнее кино» было гораздо более широким и многогранным, нежели сегодня. В эту категорию могли попасть совершенно разные картины: мрачный сай-фай триллер «Чужой» и хоррор «Сияние», уникальный авторский проект «Бегущий по лезвию» и неонуар «Жар тела», скромный (так он тогда воспринимался) фильм «Инопланетянин» и откровенно эротическая романтическая драма «Офицер и джентльмен». Секс на экране воспринимался вполне нормально, так же как и рейтинг R. К взрослому зрителю относились как к взрослому, а не как к малышу-переростку, отчаянно лелеющему собственную недоразвитость.

А потом вышел «Лучший стрелок». Возможно, на съемочной площадке и распоряжался Тони Скотт, однако подлинными авторами картины были продюсеры Дон Симпсон и Джерри Брукхаймер, люди, ставшие основоположниками блокбастера «поверхностной концепции» — такого типа фильмов, сюжет которых мгновенно и почти полностью считывался по трейлеру или даже тэглайну. По своей сути их фильмы не были фильмами, это были исключительно «продукты» — лихо скроенные пестрые полотна из бешеных экшн-сцен, звездного актерского состава, эффектных музыкальных вставок

«Отступники», режиссер Мартин Скорсезе

и прочнейшего слоя спрессованного высокотехнологичного адреналина. Все это было призвано отвлечь внимание зрителя от слабых сторон фильма — отсутствия внутренней цельности и логики сюжета, достоверности повествования, ярких персонажей и каких-либо общечеловеческих качеств героев. Это были дорожки целлулоидного кокаина, функцией которых было вызвать у зрителя кратковременное чувство эйфории.

«Лучший стрелок» напрямую проник в мозг молодого поколения зрителей, объем внимания и вкусы которых уже тогда менялись под воздействием канала MTV и видеоигр. Представителям того поколения шестнадцати — двадцатичетырехлетних, которых «Лучший стрелок» взбудоражил, поскольку был расчетливо слеплен непосредственно для этой цели, сейчас уже за сорок, они ровесники многих нынешних студийных управленцев среднего звена. И в значительной мере современную киноиндустрию формируют именно их вкусы, аппетиты и эстетика, впитанная ими в постпубертатный период в конце 80-х. Возможно, это обобщение может показаться кому-то чудовищно несправедливым, однако оно приводит нас к логичному вопросу: кому бы мы предпочли доверить управление киноиндустрией — тому, для кого определением классики является картина «Челюсти», или тому, кто считает классикой «Лучшего стрелка»?

Эра «Лучшего стрелка» направила амбиции тех, кто стремился прорваться в кинобизнес, в новое русло. За пятнадцать лет до этого толпы молодых людей отправлялись в киношколы с намерением стать режиссерами. С приходом рейгановской эпохи возник новый тип потенциальных работников Голливуда, ориентированных прежде всего на прибыль, для которых главным преимуществом (и пропуском в кинобизнес) стала степень MBA. В эпоху «Лучшего стрелка» парадигма киноиндустрии вновь изменилась — на этот раз она сдвинулась в область маркетинга. Что было вполне естественно: раз филь-

мы теперь рассматривались как «продукция», маркетологам суждено было стать новыми королями бизнеса, способными изготовить эффектную упаковку даже для второсортного товара.

В некотором смысле взлет «рыночников» был неизбежен: теперь, когда потенциальные блокбастеры часто выходят сразу на нескольких тысячах экранов, расходы на прокат фильма взлетают до (а иногда и в разы превышают) 40—50 миллионов долларов, что порой превосходит производственный бюджет картины. Согласно данным, приведенным в газете Los Angeles Times, студии потратили миллиард долларов только на продвижение на рынке картин, вышедших летом 2009 года. «Выпуск фильма в прокат сразу на всех экранах страны — чрезвычайно дорогое предприятие», — говорит Джинкс, отмечая, что десять лет назад «Красота по-американски», спокойно и довольно тихо прошедшая в прокате, оказалась в итоге «до нелепости прибыльной, при этом ни разу не попав в топы хитов. Но сегодня, выпуская фильм в прокат, вы неизбежно потратите кучу денег, чтобы попытаться сразу выкупить первую позицию в рейтингах».

На кону огромные деньги, и потому голос маркетолога на студийных совещаниях становится решающим уже с того дня, когда студия принимает решение, стоит ли запускать в производство тот или иной фильм. И, как правило, голос этот выражает обеспокоенность. Его первый вопрос не «будет ли этот фильм хорошим?», а «удастся ли его продать?» И под словом «продать» подразумевается «продать в первый уикенд». Качественные фильмы для взрослой аудитории приносят прибыль медленнее, чем детское и подростковое кино, к тому же в их судьбе важную роль играют отзывы критиков и «сарафанное радио», которые, с точки зрения маркетинга, невозможно срежиссировать заранее. В частности поэтому студия скорее потратит сто миллионов на производство франшизной картины, чем малую толику этой суммы на нераскрученную оригинальную идею. Скотт Рудин рассказывает: «Когда ко мне впервые попал сценарий «Социальной сети», мне стали звонить люди с других студий, спрашивали: «Вы собираетесь запускать это кино? Мы бы очень хотели поучаствовать. Сколько вам нужно на производство?» Я отвечал: «Около 35—40 миллионов долларов». И студийщики говорили: «Вот как... А мы рассчитывали примерно на 15». Прошли те дни, когда сразу несколько компаний гонялись за мной, чтобы заполучить картину, высокое качество которой послужило бы гарантией ее успеха».

«Всех охватил страх, — говорит Джеймс Шамус, сценарист и продюсер, возглавляющий прибыльную независимую кинокомпанию Focus Features, — никто в Голливуде не хочет оказаться человеком, запустившим в производство провальную картину, которая даже не даст ему возможности оправдаться фразой вроде «по крайней мере, это была просто экранизация комикса».

Столь неумолимое смещение акцента с сущности продукта на его продажу может служить объяснением того, почему великое множество угнетающе плохих фильмов, которыми забрасывают нас студии, выглядят так, словно они были сняты по уже готовому рекламному плакату, а не по чьей-то оригинальной идее. Маркетологи благоговеют перед идеей бренда, потому что бренд означает, что кто-то где-то однажды уже купил нечто, что они сейчас пытаются продать. «Шар предсказаний» (Magic 8 Ball) — как ни прискорбно, скоро снимут фильм и о нем — бренд, потому что под ним выпускалась одноименная игрушка. «Пираты Карибского моря» — тоже бренд, поскольку в Диснейленде был одноименный аттракцион. «Гарри Поттер» — бренд серии книг. Джона Хэкс — бренд, герой серии комиксов. (Конечно, обвинять во всем маркетологов все же не совсем справедливо, ведь иногда они просто забывают спросить, хорош ли тот или иной бренд.) Сиквелы — это бренды. Римейки — бренды. Довольно долгое время кинозвезды тоже воспринимались как бренды. Это была эпоха, когда журналы вроде Premiere пытались из года в год фиксировать рост или падение статуса, влияния того или иного актера или актрисы, поскольку в киноиндустрии в те времена наличие в фильме «правильной» звезды считалось верной гарантией от провала.

Но после нескольких сотен случаев, когда эта система себя не оправдала, страстная вера Голливуда в силу «звездного статуса» начала ослабевать. В последние годы вступило в силу новое правило: брендом должен быть сам фильм. А поскольку бренд — это по определению нечто известное и хорошо знакомое, то, следовательно, это и нечто неоригинальное. Страх перед «небрендовостью» фильма порой может доходить до абсурда, как произошло в 2006-м, когда картину Мартина Скорсезе «Отступники» практически все в киноиндустрии восприняли как неожиданный хит, прежде всего из-за присвоенного ему рейтинга R и никому не известного источника сюжета. Возможно, эта картина и не бренд, но, как говорит продюсер Грэм Кинг: «И это вы называете риском? Учитывая, что режиссер, по-моему, — величайший из ныне живущих, а в актерском составе — Джек Николсон, Мэтт Дэймон, Марк Уолберг и Леонардо Ди Каприо? Если вы работаете на студии и не можете организовать прокат такого фильма, вам вообще нечего делать в этом бизнесе».

Фильм «Начало» не был брендом, и потому никто из тех, кто имеет опыт в сфере маркетинга, не горит желанием отыскать следующий подобный проект — хотя, по иронии судьбы, любая студия в Голливуде с радостью профинансировала бы «Начало-2». С другой стороны, человек, давший «добро» на съемки «Форсажа-5», очередной совершенно необязательной главы эпоса с Вином Дизелем и Полом Уокером в главных ролях, сейчас спит спокойным сном, возможно, прямо за рабочим столом. Да и как тут можно ошибиться? Ведь он на нескольких тысячах экранов дарует зрителям продукт, который ранее те уже благодарно покупали четыре раза подряд.

Хотя, конечно, ошибиться тут можно. «Стопроцентно беспроигрышные» картины постоянно терпят крах. Однако когда фильм, в успешности которого все заранее уверены, с треском проваливается в прокате, никто никогда не объясняет это идиотизмом самой идеи фильма. Ведь мысль о том, что брендовость может сработать против фильма, распространись она в Голливуде, оказалась бы столь невыносимой и гибельной для всей студийной системы, что ее пришлось бы полностью перестраивать.

Пугающая формула «Дайте людям то, чего они хотят, но о чем пока не знают» остается неприемлемой для Голливуда.

И хотя этот примитивный дух конвейерного производства не отразился на узкой прослойке прекрасных американских картин, отыскивающих путь на экраны каждый год, он оказался поистине разрушительным для фильмов так называемого «среднего звена» — для целого класса фильмов, которые по качеству занимали промежуточную нишу между, грубо говоря, «Нефтью» Пола Томаса Андерсона и «Зачем мы женимся снова?» Тайлера Перри. Это были обычные, заурядные фильмы, на которые можно пойти, чтобы скоротать вечер и, выйдя из кинотеатра, сказать: «Ничего особенного, но в целом неплохо». Именно этот пласт больше всего пострадал от коллективного голливудского невнимания/безразличия к базовым качествам, необходимым для развития сюжета. Если «неплохими» фильмами нам теперь предлагают считать такие работы, как «Охотник за головами» и «Принц Персии: Пески времени», это, попросту говоря, значит, что вся система пребывает в глубоком кризисе.

Однако решать эту проблему в ближайшее время никто не намерен, поскольку, чтобы начать работать над этим, нужно прежде всего признать, что в системе что-то сломалось. А маркетинг строится вовсе не на этом. Маркетологам важно отследить, какой продукт хорошо продается, и затем продавать его дальше — и в огромных объемах. Сегодня самым ходовым товаром Голливуда стала концепция «бесконечного лета». В середине 80-х этот «сезон», по крайней мере, действительно имел отношение к летнему периоду: он начинался примерно в последний уикенд мая и заканчивался к середине августа. Оставалось еще восемь месяцев для фильмов, не напичканных компьютерными эффектами и прочими примочками. Но за прошедшее десятилетие календарное лето заметно «распухло»: в 2010-м «лето», по всей видимости, началось 30 апреля — с римейка «Кошмара на улице Вязов» и было еще в пол-

ном разгаре 10 сентября, когда на экраны вышла «Обитель зла—4: Жизнь после смерти». А раз лето так популярно, почему бы не продлить его? То, что мы раньше называли «весной», по-голливудски теперь называется «Лето: Приквел», и украшением этой прекрасной поры служат фильмы, подобные «Битве титанов», призванные удовлетворить изголодавшегося по блокбастерам зрителя уже в первые недели весны. И раз уж на то пошло, можно представить и позднюю осень, период Дня Благодарения, как «Зимнее лето». А Рождество, на которое в 2010-м году нам преподнесли новые «Хроники Нарнии»,

«Начало», режиссер Кристофер Нолан

«Медведя Йоги», «Путешествия Гулливера» и «Трон», вполне может превратиться в «Зимнее лето—2: Возвращение Зимнего лета».

Взлет маркетологов также породил одержимость демографическими показателями. Любой в Голливуде скажет вам, что американская киноаудитория делится по двум параметрам: по полу и по возрасту. По поводу пола, как правило, не требуется никаких разъяснений; ключевой возрастной границей признан возраст двадцать пять лет. Естественно, глава каждой студии мечтает найти фильм, подобный «Аватару», рассчитанный на всех: мужчин и женщин, молодых и пожилых. Но при приемлемом бюджете выгодным бизнес-проектом может стать и картина, рассчитанная на два или даже на один из этих сегментов аудитории.

Однако в Голливуде не ко всем категориям зрителей относятся с равным уважением. Если вы женщина, вам, можно сказать, не повезло, поскольку женщины, по студийным понятиям, считаются нишевой аудиторией, на разгадку вкусов которой, в общем, не стоит тратить время (за исключением беспроигрышных вариантов, когда сценарий попадает в руки Сандры Буллок или автором сценария выступает Николас Спаркс). А уж если вы родились до 1985 года... В таком случае с грустью должен уведомить вас, что в глазах Голливуда вы автоматически попадаете в категорию тех, кого молодежь в Интернете называет «старперами». Знаю, многие тридцатилетние полагают, что они-то как раз и есть «сетевая молодежь». Но не для студий, которые осознали, что чем ближе вы к своему тридцатилетнему юбилею (или чем дальше удаляетесь от него), тем больше вероятность появления у вас таких свойств, как собственный вкус, проницательность и разборчивость, которые, в свою очередь, делают вас совершенно непривлекательным и бесполезным кинопотребителем.

Остается одна категория — мужчины до двадцати пяти лет, на которых и рассчитан основной массив продукции киностудий, полагающих, что этот зритель проглотит практически все что угодно, если это что-то как следует сдоб-

«Город воров», режиссер Бен Аффлек

рено правильным набором «стимуляторов». И жанры, доминирующие сегодня в Голливуде — экшн, пошлая комедия, адаптация игры/игрушки/аттракциона/комикса, хоррор, — зачастую для пущего эффекта представленные в формате 3D, нацелены именно на этих пышущих тестостероном, с полоборота заводящихся юнцов с явным дефицитом памяти и расстройством внимания. Неудивительно, что в мире, где всем правит маркетинг, наиболее значимой категорией публики стала та, что с готовностью и энтузиазмом покупает продукт даже весьма сомнительного качества.

«Вообще-то это похоже на спор о курице и яйце, — говорит сценарист и продюсер Винс Джиллиган, создатель хитового сериала «Во все тяжкие». — Студии заявляют, что сегодня практически никто регулярно не ходит в кино, за исключением молодых мужчин в возрасте до двадцати пяти, так что кино следует снимать именно для них. Но если студии решили снимать фильмы исключительно для юношей, с какой стати на них захочет ходить кто-то другой? Так что Голливуд фактически превратился в мир из фильма «Бегство Логана»: когда человеку исполняется тридцать лет, его пора уничтожить».

Хорошая новость в том, что маркетинговая теория «четырехсегментной аудитории», возможно, уже начинает рушиться. Плохая — в том, что на ее месте может возникнуть нечто более ужасное — новая классификация, охватывающая аудиторию всех возрастов и обоих полов, новая демографическая схема под девизом «Я не собираюсь взрослеть». В 1993 году жанры, ориентированные на детскую аудиторию (анимационные фильмы, экранизации комиксов и детских книг), составляли относительно малую часть общего кинорынка; в тот год эти фильмы в общей сложности собрали 400 миллионов (в основном благодаря «Миссис Даутфайр»), и по итогам года лишь один из них смог войти в топ-десятку лидеров проката. В 2010-м картины тех же жанров принесли более трех миллиардов прибыли, и к декабрю восемь из них попали в топ-лист из девяти самых кассовых картин года.

Позволю себе утверждать: это печально. Мы можем признавать, что продукция студии Pixar несказанно обогатила (во всех смыслах) мир американского кино, что есть множество превосходных картин, снятых по лучшим в ми-

ре комиксам, начиная с «Железного человека» и заканчивая «Темным рыцарем», однако почти полная колонизация всей киноиндустрии детскими жанрами — опасная крайность. Можно говорить и о том, что на этих фильмах, нацеленных на коллективную инфантилизацию, растет целое поколение зрителей (не говоря уж о поколении будущих режиссеров и продюсеров), уверенных в том, что фильмы для взрослой аудитории должны восприниматься как некое причудливое античное искусство. Как книги. Или спектакли.

В некотором смысле этот вектор мышления — лишь конечная стадия десятилетиями длившегося процесса маргинализации студиями самого понятия «творческие амбиции». Если в 1970-е производство качественных новаторских лент было ключевой целью продюсеров большинства крупных студий, то уже в 1980-е эта цель несколько сместилась: качественное оригинальное кино стали снимать с расчетом на прокат в конце года, ближе к оскаровскому сезону. В 1990-е, в период нового взлета американского независимого кино, «хорошее кино», как отмечала критик New York Times Манола Даргис, в итоге превратилось в особую нишевую продукцию, производство которой осуществлялось через аутсорсинг: сначала эту функцию взяли на себя успешные независимые киномагнаты вроде Харви Вайнстайна, а затем — особые подразделения самих студий. «Несколько лет назад наступил момент, — рассказывает Шамус, — когда студии заметили, что фильмы зачастую малоизвестных специализированных компаний раз за разом попадают в списки номинантов на «Оскар», и они решили, что могут делать такие фильмы не хуже, просто вбросив в это дело достаточно денег. С финансовой точки зрения это привело к результатам, варьировавшимся от просто катастрофических до абсурдно катастрофических».

Итак, смелый план провалился. Некоторые подразделения крупных студий тратили безумные суммы на производство откровенно слабых картин (а плохое крупнобюджетное кино ничем не лучше плохого малобюджетного). Студии-мейджоры яростно стремились занять эту нишу рынка, по пути давя более мелкие независимые компании; затем гиганты рухнули под тяжестью собственного веса, в итоге обратив в руины всю сферу качественного драматического кинопроизводства. «Для людей, годами пытавшихся делать кино в компаниях, многие из которых ныне уже не существуют, оставалось одно

«Форсаж-5», режиссер Джастин Лин

прибежище, где они могли встретить уважительное и справедливое к себе отношение, — говорит Рудин, — канал HBO».

Так кабельное телевидение взяло под опеку нишу качественного, хорошего кино; компании, подобные HBO, Showtime и AMC, выработали бизнес-модель, с помощью которой могли удовлетворить изголодавшегося по масштабной полноценной драме зрителя. Их оригинальным сериалам не нужно стремиться во что бы то ни стало завлекать многомиллионную аудиторию; в результате множество амбициозных сценаристов, режиссеров и продюсеров, которые раньше предлагали свои лучшие работы студиям, перекочевали на малый экран, поскольку на кабельном телевидении никто никогда не скажет им: «Мы больше не рассказываем истории».

«Грустно то, — отмечает Майкл Ломбардо, программный директор HBO, — что киномир закрыл двери перед многими серьезными кинематографистами, а некоторые истории все же должны воплощаться именно в форме полнометражных фильмов, а не сериалов. Наш успех — лишь небольшой просвет в ситуации, которая сложилась из-за экономических трудностей: они стали следствием усиленных попыток студий выжить в тяжких условиях международного рынка. А в итоге проигравшими оказываются люди, ценящие и стремящиеся делать по-настоящему серьезное кино».

Так кого же во всем этом следет винить? Надо признать, в подобной ситуации руководители студий и маркетологи представляются такими образцовыми и соблазнительными злодеями, что решение проблемы порой кажется простым и очевидным: необходимо всего-то «сменить караул». В глазах общественности эти люди стоят примерно в одном ряду с конгрессменами, банкирами и медицинскими страховщиками.

Они — филистеры, враги искусства, трусливо гоняющиеся за прибылью, выскочки и хамы. Неплохая теория, тем не менее игнорирующая тот факт, что у каждой студии — своя особая культура. В конце концов, кто-то же дал шанс появиться на свет таким фильмам, как «Социальная сеть», «Железная хватка» и «Город воров» — относительно малобюджетному проекту, поразившему даже самого режиссера (Бена Аффлека), с ходу занявшему первую позицию в топ-листе и затем неделю за неделей собиравшему отличный бокс-офис. «Кинобизнес разделился на два потока: первый — крупнобюджетные хиты, второй — драматическое кино, превращающееся во все более изолированный класс, — говорит Аффлек. — Я понимаю, что фильмы вроде моего трудно продать, и даже несмотря на то что это был, пожалуй, самый низкобюджетный фильм, снятый Warner Bros. в том году, он все равно был для студии рискованным проектом. Приятно помечтать о том, что студии могли бы производить по двенадцать-пятнадцать подобных картин в год и это позитивно сказывалось бы на их бизнесе, однако в реальности все не так».

Экономические трудности, с которыми сталкиваются студии, вовсе не отговорка, они вполне реальны. Продажи билетов, возможно, идут и неплохо, однако есть множество экономических факторов, словно объединенных в сговоре против производства серьезного драматического кино. Как правило, это не те картины, которые зритель захочет пересматривать по многу раз, что обеспечило бы высокие продажи DVD. Часто этим фильмам присваивают рейтинг R, который сразу заметно ограничивает их потенциальную прибыльность и автоматически делает низкий бюджет необходимым условием их появления. Номинации на «Оскар» (или даже наличие самих наград) больше не являются фактором, стимулирующим продажи качественного кино. (Увенчанный наградами «Повелитель бури» в итоге оказался самым неприбыльным премированным фильмом с 1950-х годов.) Зарубежные рынки становятся менее предсказуемыми и более закрытыми. Шамус отмечает, что Япония и Италия уже объявили о намерении сократить число голливудских картин в прокате и давать больше шансов отечественной продукции; в ближайшем будущем эта тенденция наверняка распространится и на другие страны. (А серьезные «взрослые» драмы в зарубежном прокате проходят особенно неудачно.)

«Обязанность любого работника киностудии — помогать компании получать прибыль, — говорит Скотт Стабер, до 2005 года возглавлявший производственный отдел студии Universal, а ныне работающий продюсером. — Когда дела идут хорошо, порой хочется позволить себе нечто большее; время от времени студии даже могут сказать: «Мы делаем это кино просто потому, что верим в него». Но если дела идут так себе, все усложняется. В киноиндустрии сейчас не так много денег, как раньше, к тому же уровень «информационного шума» зашкаливает — все тонет в этом бесконечном потоке, и завоевывать внимание зрителя каждый уикенд становится все труднее».

И тут мы подходим к самому смущающему аспекту проблемы. Обвиняя во всем студийную систему, мы с легкостью отбрасываем в сторону не менее важных и очевидных виновников: нас самих. Мы до хрипоты можем жаловаться на то, что Голливуд отвернулся от нас, перестав создавать фильмы, которые мы хотели бы смотреть, но столь же верно и то, что мы сами отвернулись от Голливуда. Студии снимают фильмы для тех, кто ходит в кино, а мы-то на самом деле больше туда не ходим. Говоря «мы», я подразумеваю как раз тех, кто больше всех жалуется. Мы остаемся дома, находя для этого множество причин: поездка в мультиплекс подразумевает расходы на парковку, няню для ребенка, дорогущий фаст-фуд, и все это ради того, чтобы оказаться на два часа запертыми в темном зале вместе с теми, кто поскупился на услуги няни, а также с психами, ярыми комментаторами происходящего на экране, активными пользователями мобильных телефонов и, возможно, даже с клопами. Мы ведь можем посмотреть фильм и позже, а точнее, совсем скоро — в домашнем кинотеатре или просто на хорошем большом телеэкране через Netflix, Amazon, программы видео по запросу или на iPad. Острая потребность увидеть тот или иной фильм как можно скорее — на что, вероятно, они изначально и рассчитаны — отступает перед сознанием того, что можно насладиться фильмом и в привычной домашней атмосфере, не рискуя пропустить его или не успеть на последний сеанс. Проще говоря, мы предпочитаем сидеть дома, а кино снимают для тех, кто выбирает поход в кинотеатр.

«Помните время, когда фильм выходил на видео лишь почти год спустя после премьеры в кинотеатре, и потому вы чувствовали, что просто необходимо попасть на него в кино? — говорит Грэм Кинг. — Это время прошло. Мы попали в замкнутый круг, потому что зрители говорят (или мы полагаем, что говорят), что хотят смотреть фильмы, но с легкостью готовы подождать, поскольку теперь вечерний поход в кино — дело действительно недешевое. Так что неудивительно, что студии не хотят рисковать огромными деньгами лишь в надежде на то, что в этот раз все зрители вдруг решат посмотреть картину на большом экране».

И все же иногда мы ходим в кино. В конце концов, привычка ходить в кино возникла давно, и загонять нас туда палками нет нужды. В один примечательный отрезок времени весной 2010 года лидерами бокс-офиса по итогам уикенда по очереди становились «Город воров», «Уолл-стрит: Деньги не спят» и «Социальная сеть», и когда, казалось, студии вдруг решили заявить, что взрослая разборчивая аудитория им вовсе небезразлична, та, в свою очередь, ответила благодарностью, купив билеты в кино. Теперь очередь снова за Голливудом. Наверняка у кого-то где-то уже родился замысел нового хита, подобного «Началу». Несомненно, найдется множество причин, чтобы не запускать его в производство. Но если студии скажут «да», мы из благодарности, вероятно, подбросим им очередные 800 миллионов.

Не сомневайтесь — Голливуду нужны эти 800 миллионов. И они наверняка уже придумали верный способ выманить их из наших кошельков. Двадцать с лишним лет спустя это наконец случилось: скоро в прокат выходит «Лучший стрелок—2».

www.gq.com

Перевод с английского Елены Паисовой

К О М М Е Н Т А Р И И

Баррикада
в Париже

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Через десять лет

«Я никогда не любила политику». Так говорят нежные девушки, застенчиво пряча в распущенные волосы трогательную улыбку невинности. Политикой занимаются суровые строгие мужчины, которые знают, как надо жить. Но именно невинные девушки потом платят за то, что ничего-то эти мужчины не знали. Ничего не смогли предугадать. Девушки теряют невинность и, посвятив себя тем самым строгим мужчинам, всю жизнь накрывают бесконечные столы и собирают окурки после революционных сходок. Когда их жизнь проходит вместе с красотой и молодостью, постаревшие женщины повторяют то же самое, что говорили вначале: «Я никогда не любила политику». И прячут усталые улыбки в поднятые воротники недорогих пальто.

Подобные истории означают, что жизнь продолжается. После всех революций, кипения страстей, жертв и боли — жизнь всегда возвращается туда, откуда постаралась уйти. Все возвращается... Бесконечно наматываются круги поколений, и тусклый голос Марка Аврелия повторяет из двухтысячелетнего прошлого: «Что можно изменить без изменения человеческой природы? Радуйся движению вперед хотя бы на один шаг».

Но и человеческая природа меняется. Однажды что-то происходит, люди выходят на площади и начинают яростно рвать ткань времени. Революции пытаются отменить неизбежность долгого спирального восхождения и спрямить путь. Некое количество смиренного долготерпения, пошагового исторического опыта переходит в качество. Качество оказывается энергией небывшего. Революция — это момент временной сингулярности, страстное и темное желание перескочить из одного бытия в другое. Поэтому у революций нет целей, поэтому у революций нет программ, поэтому революции редко оскорбляют свое кристально чистое метафизическое тело грубой одеждой политических стратегий и внятных практических требований. Поэтому революции присваивают себе право на свободу от однообразного повторения традиционных ценностей. Поэтому революции предпочитают цели средствам. Поэтому никогда их не достигают. Поэтому революции всегда проигрывают.

Однажды замечательный философ Валерий Подорога рассказывал мне о том, что он увидел в Париже весной 68-го. Нет, он не видел баррикад и восстания, он не был в Синематеке и Сорбонне. Он, тогда совсем молодой парнишка, приехавший на каникулы к родителям в советский дипкорпус, увидел поражение. Это было страшное зрелище. На узких улицах Латинско-

го квартала лежали черные обугленные груды отпылавших и залитых ржавой водой баррикад. Подле революционных пепелищ стояли толпы молодых людей и молча смотрели. Молчание — это и было самое страшное. Никто не выкрикивал лозунгов, не заламывал рук, не требовал возмездия. Молодые люди, парни и девушки, просто стояли молча, курили и смотрели. Кто-то подходил, кто-то уходил. Такие небольшие молчаливые толпы стояли по всему Парижу.

Революции всегда проигрывают. Те молодые парижские мечтатели — маоисты, коммунисты и троцкисты урожая 1968 года — и не пытались выдвигать совместные программы, проекты будущего политического устройства Франции или что-либо вообще политически внятное, переводимое на язык государственных стратегий. Конфликт не лежал в сфере политики. Речь шла о стилистическом возмущении временем. Происходило что-то вроде геологической субдукции — один стилистический пласт упирался в другой и, не имея возможности ни слиться, ни раствориться в нем, вызывал возмущение коры времени.

Эти мальчики и девочки не могли больше жить в окружении салфеточек, вышитых руками их бабушек. Они больше не могли пить свой утренний кофе и выгуливать собачек, они больше не могли читать газеты на скамейках Люксембургского сада, не могли рожать детей и кутать новорожденных в кружевные одеяльца. Коррупция, продажность властей — то, что есть и будет всегда, — возникали в горячечном сознании молодых людей уже потом и точно не были главной претензией к существующему миропорядку. Они больше не могли *так* жить. Что-то отныне невозможное крылось для них в этом обыденном *так*. А как могли? Как должен был быть устроен тот мир, которого они так хотели? Этого они не знали. Не потому что были политически неграмотны или получили плохое образование. Даже не потому, что были по молодости легкомысленны и безответственны. Они не знали этого просто потому, что никто не может знать того, чего до сих пор никогда еще не бывало. «Под асфальтом — пляж!» — вот все, что они могли сказать о своем политическом идеале. Вот и все.

А дальше, конечно же, приходил мудрый Александр Блок и говорил все тем же тусклым голосом, каким две тысячи лет назад говорил Марк Аврелий:

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спину кули.
И в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели...

Проведут, проведут! Этих нищих проведут обязательно! Как бы красивы, как бы молоды они ни были, их все равно проведут. Скучный и вечно однообразный Александр Блок, этот «трагический тенор эпохи», присутствует в каждой революции. Потому что таков закон революций.

Черные смехачи из «жолтых» окон знают политическую конъюнктуру куда лучше этих нищих. Они знают, как устроены налоговая система, выборное законодательство и биржевые ставки. Они знают множество конкретных вещей, которые обеспечивают движение государственной машины. Они знают, как устроен ее двигатель, поэтому совершенно уверены, что именно им дано право сидеть за рулем. Подкручивая винтики государственных механизмов, меняя технические параметры авто, они полагают, что тем самым покупают право вести его в нужную им сторону.

И только через десять, а то и двадцать лет те самые черные смехачи из «жолтых» окон вдруг замечают, что машина, за рулем которой они сидят по праву специалистов, едет совсем не туда. Знакомые места кончились, они живут в совершенно другом мире. Нет больше вышитых салфеточек, кружевных одеялец и пушистых собачек. А мир, ускоренный технологиями, молодостью и красотой тех самых обманутых нищих, — мир изменился. Поэтому революции всегда выигрывают. Мир, прошедший через сингулярность черных дыр

времени, вывернутый наизнанку, перемолотый иным видом энергии, медленно и со скрипом все равно меняется. Не имея цели, революции всегда ее достигают.

Проблема подобной амбивалентности кроется исключительно в языке. Будущее не умеет говорить на языке прошлого. А прошлое понятия не имеет о языке будущего. В саму идею революции заложено глубокое стилистическое несоответствие между безъязыкими намерениями и насущной реальностью, обладающей блистательно совершенным словарем. Французское изысканное «Под асфальтом — пляж!» так же мало говорило о политических стратегиях будущего, как современное и тяжеловесно русское «Россия без Путина!». И то, и другое — не о том. И то, и другое не более чем эксперимент из области языка жестов, что-то вроде оттопыренного среднего пальца, демонстративно противопоставленного велеречивому времени. Новое содержание, не имеющее формы, оказывается больше и сложнее формы старой. Этот оттопыренный палец — знак неотменимого присутствия некоей новой парадигмы, которая еще не имеет ни имени, ни собственного словаря.

Поэтому такими безнадежно запутанными и беспомощными выглядят любые попытки социологического анализа. Поэтому так буксуют старые теории, предполагающие определенные причинно-следственные связи. В самом деле, трудно анализировать социальный взрыв, происходящий на пике благополучия и очевидной социальной стабильности. Ни одна привычная и кажущаяся объективной причина не работает. Люди на площадях не хотят ни хлеба, ни зрелищ, а то, что они называют своим желанием, явно бессмысленно. «Под асфальтом — пляж!», «Россия без Путина!». Чего же они хотят, в конце концов?

Прогресс всегда движется в сторону усложнения картины мира. Он не добавляет простоты, а значит, не добавляет счастья. Советская жизнь была проще и яснее. И, возможно, на круг простого человеческого счастья в ней было больше. Но однажды о счастье говорить стало трудно. Я навсегда запомнила момент собственного политического прозрения в конце 80-х. Тогда я, робкая студентка филфака, просто заказала кофе в дешевом кафе самообслуживания. Отвратительного вида тетка в грязном фартуке, нагло глядя в глаза, разбавила кофе прокисшим молоком и швырнула мне граненый стакан через алюминиевую стойку. Кофе неживописно расплескался по тусклому металлу, оставив на нем белые хлопья простокваши. В сумке у меня лежал «Фауст» Гёте. Сопоставив тетку с Гёте, а кислое молоко с дьявольским эликсиром, я первый раз задумалась о том, что в мире что-то не так, что приоритеты должны быть расставлены по-другому, что они вообще должны быть другими.

Но расширение возможностей за счет гарантий — это совсем не счастье. Нужны были новая ценностная шкала вкупе с новыми свойствами личности, чтобы отменить старое и шагнуть в неизвестное. Право читать «Фауста» надо было заслужить. Теперь уже определить новую, вызревшую тогда категорию сознания труда не составляет. Речь шла о потребности в движении, в волевой перемене участи. Количество неудовлетворенных волевых интенций превратилось в готовность к любой жертве. Благополучный и тесный хлев социализма привел к паническому страху перед абсолютной атрофией мышц. Разумное существо, читающее Гёте, должно было иметь право на ошибку, на катастрофу, на откровение, черт побери! Количество однажды перешло в качество. Разминались развалом Союза, зубодробительной рыночной экономикой и прочими экстремальными видами социального спорта. Результат совпал с ожиданиями только лет через пятнадцать. Россия заслужила право читать «Фауста». Дуэль с демоном свободы была разыграна с достойным и единственно возможным счетом 1:1.

Но время явно ускорилось. Многострадальный Фауст в процессе познания демонической сущности бытия пришел совсем не к тем выводам, к каким вел его Мефистофель. То же самое произошло и с Россией. Свобода

стала для нее той школой, которая учила не тому, что имела в виду. Таково свойство редкой совокупности хорошего образования и хороших учеников. Однажды эти хорошие ученики решают наконец вывести учителей из блаженного и добродетельного неведения и объяснить, чему они научились. Для педагогов, как правило, это желание оказывается неожиданным. Опыт, приобретенный в процессе обучения, не формулируется категориями образовательной программы.

Новая, вызревающая на наших глазах социальная парадигма, пожалуй, даже тоньше и неуловимей, чем та, что мучила отличников учебы в конце 80-х. Сформулировать ее сейчас почти невозможно. Это — сакральная область исторической тайны. Можно только гадать и опираться на непрямую неоплатоническую логику. По всей видимости, речь идет о некоем компенсаторном механизме, регулирующем социальные взаимодействия в условиях свободы. В сущности, это все та же история Фауста. Взрыв индивидуалистической страсти, освобождение волевых интенций привели к тому, что мог бы предсказать хороший философ-гуманист, занимающийся человеком. Например, Гёте. Отрешившиеся от вынужденного и тесного хлевного единения, люди пережили чудовищный страх разрозненности. Российская история последних нескольких месяцев говорит только об одном: абсолютная свобода невозможна, потому что она — синоним абсолютного одиночества.

Толпы на площадях томимы страстным желанием служения. Не найдя смысла в собственном благополучии, они ищут его там, где их самих уже нет, но есть нечто большее — например, страна, родина, любовь, добро, Бог. Им нужен смысл, внеположный личности. Потому что так устроена природа человека — он должен чему-то служить. Чему-то, что больше его самого, больше богатства и личного благополучия. Только это добровольное и сладостно аскетическое служение оправдывает внутреннюю волю человека жить.

Это мог бы сказать Гёте, но нет смысла ждать подобного от тех, кто прячется в «жолтых» окнах. Эта революция обречена на провал. И все же она обречена на победу. Через десять лет.

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

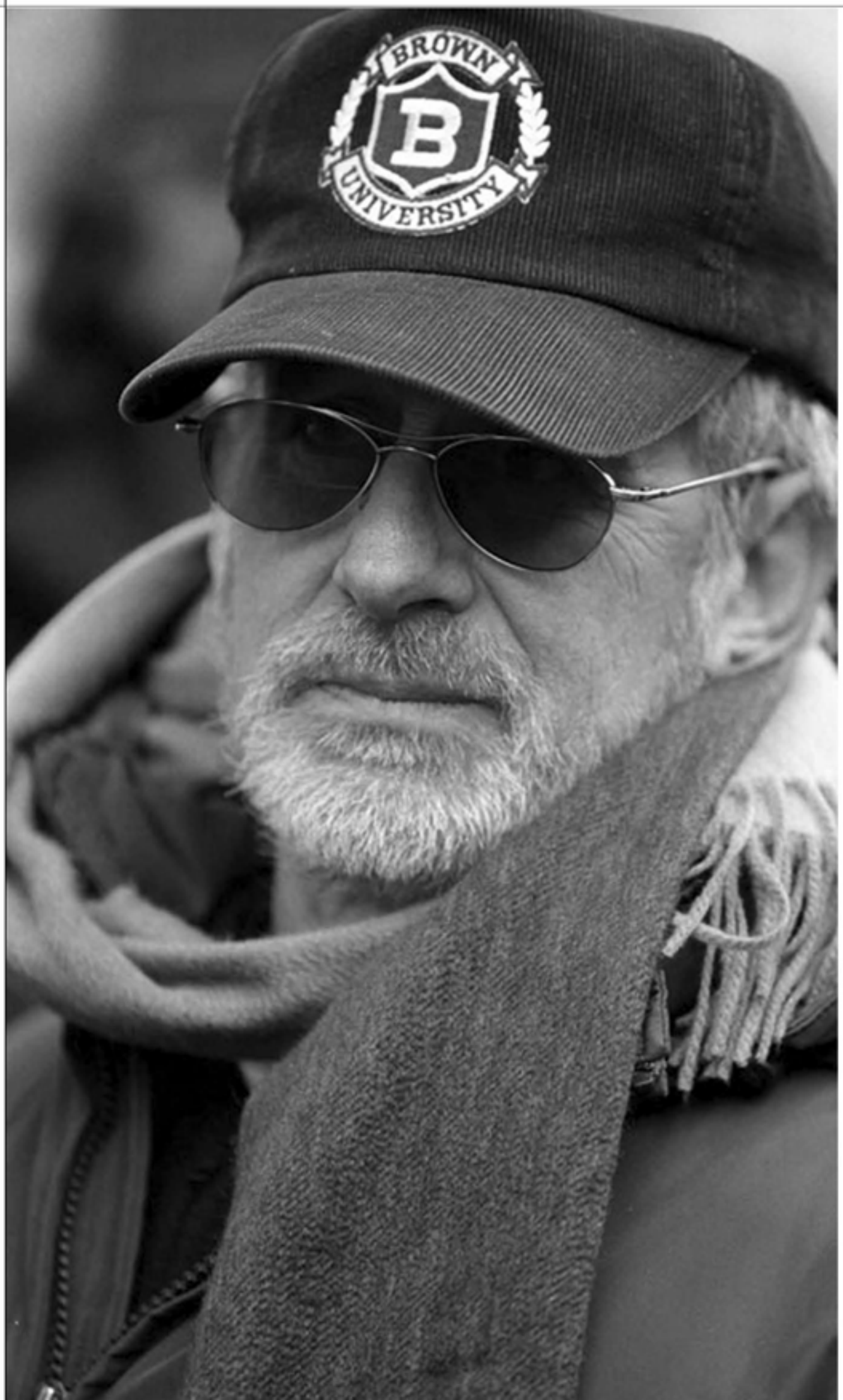
Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А



Стивен Спилберг

АНТОН ДОЛИН

Бегущий

СПИЛБЕРГ И ТИНТИН: КОМИКС КАК АВТОПОРТРЕТ

Каждый режиссер, заслуживающий звание «автор», всю жизнь снимает фильмы о себе. Это сверхбанальное — и от этого не менее справедливое — суждение можно отнести и к «Приключениям Тинтина»: Стивен Спилберг, бесспорно, автор. И закончить на том разговор о фильме, ответив на главный вопрос: «О чем кино?»

Но останутся и другие вопросы.

Например, «зачем?» Первый приходящий в голову ответ — ради барышей — неочевиден. Спилберг уже не юн, по общему мнению, он давно не в лучшей форме. А «Приключения Тинтина» — еще и эксперимент. Первый кинокомикс в карьере режиссера. Первая его анимация. Первый motion capture. Первый 3D. К тому же в США и в нашей стране (нередко приносящей голливудским студиям вторые по объему сборы) о Тинтине ничего не знают, а в Европе за этого культового комикс-героя готовы убить: он им дороже, чем нам Чебурашка, японцам Тоторо, а американцам Микки Маус. Значит, надо проводить ликбез, не отступая при этом от духа и буквы первоисточника.

Вторая версия: Спилбергом двигали сентиментальные соображения. Он, американец до мозга костей, тоже ничего не знал о Тинтине, пока не получил после всемирного успеха первой картины об Индиане Джонсе несколько писем из Старого Света: доброжелатели нашли в фильме ряд цитат из комиксов Эрже, критики попросту обвинили Спилберга в плагиате. Тот добыл альбомы о Тинтине на французском языке, с грехом пополам разобрался, в чем дело, — и добрался до самого Жерара Реми, престарелого классика бельгийской bande dessinée. Состоялся телефонный разговор. Выяснилось, что Эрже не только не гневается на Спилберга, но хотел бы продать права на экранизацию именно ему. Ведь попытки уже предпринимались, даже неоднократно, но ни игровые фильмы, которые портили чудовищный грим и топорные спецэффекты, ни чересчур примитивные мультфильмы не удовлетворили ни автора, ни его фанатов.

Эрже и Спилберг так и не встретились: автор комиксов о Тинтине умер в 1983-м. Его наследники по-прежнему были готовы ассистировать знаменитому американцу в его кинопроекте, но тот и сам не знал, как сохранить гротескную образность оригинала, не превращая его в наивную детскую сказку. Решение пришло лишь в XXI веке. Как и создателя «Аватара» Джеймса Кэмерона, Спилберга убедил Горлум, а затем Кинг Конг, творения motion capture из фильмов Питера Джексона. Итак, Тинтина и других персонажей Эрже сыграют живые актеры, а потом усовершенствуют аниматоры. Неудивительно, что партнером Спилберга в этом проекте оказался именно Джексон — продюсер фильма и предполагаемый режиссер сиквела, приведший за собой нескольких актеров. В частности, двух главных исполнителей: Джейми Бел-

ла (юнгу из «Кинг Конга») на роль Тинтина и Энди Сёркиса (собственно Кинг Конга и Горлума) на роль капитана Хэддока.

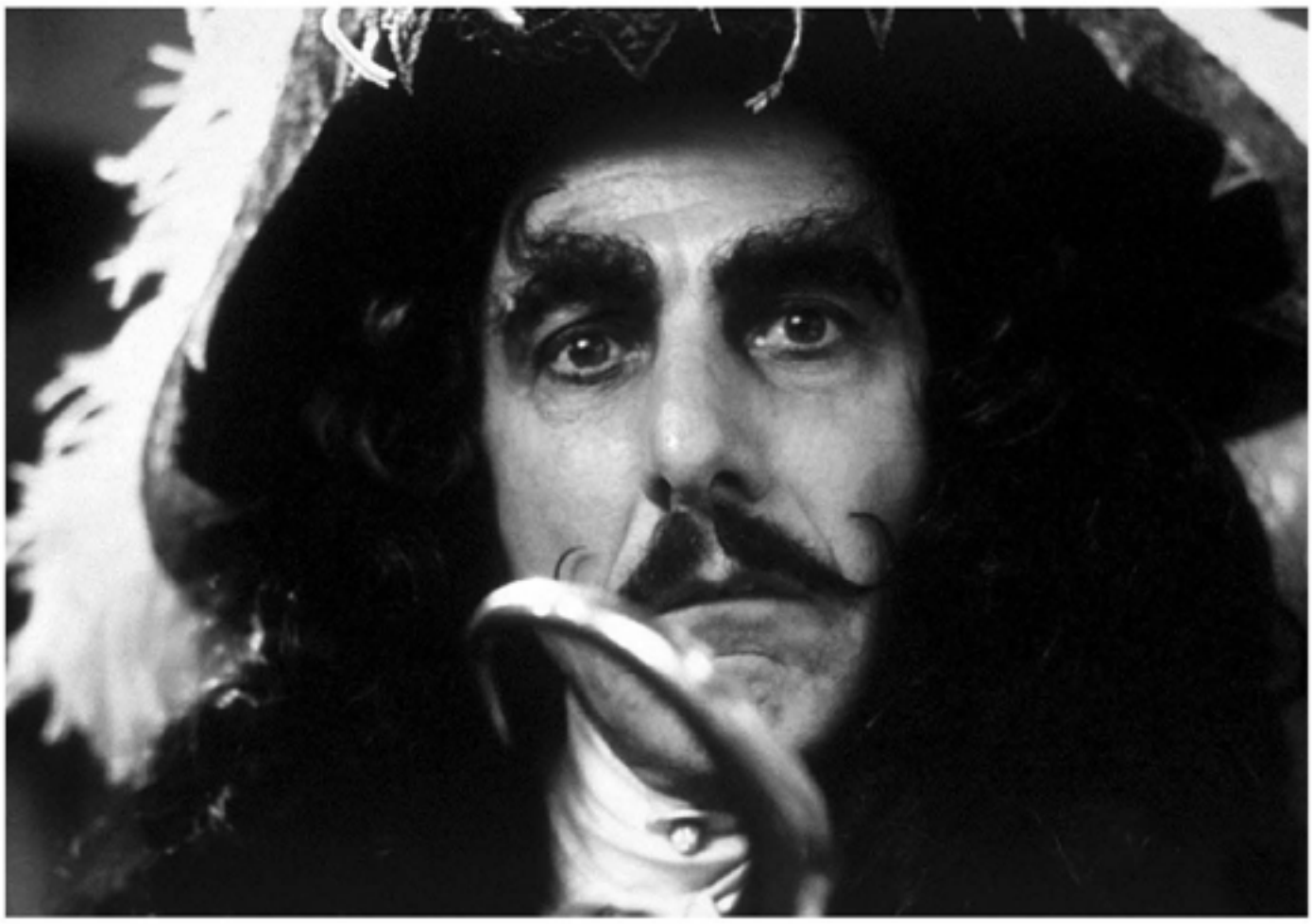
Впрочем, неясно, почему было не поручить осуществление столь сложного предприятия кому-то другому, тому же Джексону? Зачем Спилберг взялся за дело сам, рискуя не только деньгами, но и репутацией? Приходится допустить третий вариант ответа. Возможно, Спилберг взялся за Тинтина, потому что ему было, что сказать.

Этот ответ рождает новые вопросы. Как сказать что-то свое в экранизации иллюстрированного текста, где нельзя отступать ни от интриги, ни от картинок? Самое время вспомнить о том, что, по словам самого режиссера, его главная задача в кино — рассказывать истории, а стиль, метод или жанр вторичны. Отдельная увлекательная история рассказана в каждом из двадцати четырех альбомов Эрже о Тинтине, но в фильме Спилберга, получившем подзаголовок «Тайна «Единорога», объединены сразу три: «Краб с золотыми клешнями», собственно «Тайна «Единорога» и ее продолжение — «Сокровища Кровавого Рэкхэма». Решение начать с компиляции режиссер объяснял тем, что один альбом может потянуть на получасовой мультик, но никак не на полный метр. Спилберг лукавит: к примеру, от насыщенных событиями «Сокровищ...» он позаимствовал только финал, купировав все самое интересное. Нет, именно такая компоновка альбомов и сам их выбор, безусловно, осмысленны и концептуальны.

«Краб с золотыми клешнями» (альбом № 9) — довольно стандартный рассказ о противостоянии отважного брюссельского репортера банде наркоторговцев; этот конфликт из сценария ушел, оставив в сердцевине интриги знакомство Тинтина с капитаном Хэддоком, запойным алкоголиком и неудачником, который под благотворным влиянием героя воспрянет к новой жизни. Таких «друзей на один раз» в комиксах Эрже полным-полно — регулярно возвращаться они начали лишь с «Тайны «Единорога», после которой Хэддок стал вторым (а для многих и первым) важнейшим героем цикла. Но для Спилберга был принципиален момент знакомства, «начало прекрасной дружбы». Это первый лейтмотив фильма. Второй — тема наследства и наследия, корней и предков Хэддока, которых он обретает в альбомах № 11 и 12[1]. Причем

[1] По мнению британского «тинтинолога» Тома Маккарти, мотив наследства, которого был незаконно лишен не только Хэддок, но и его предок, шевалье д'Аддок, а возможно, и сам Эрже, является центральным во всей серии альбомов о Тинтине.

«Приключения Тинтина. Тайна «Единорога»



«Капитан Крюк»

за основу взята первая часть дилогии, где речь идет о тайне прошлого, но еще не о самом кладе: сократив до минимума «Сокровища Кровавого Рэкхэма», Спилберг свел меркантильный сюжет практически к нулю. И уж точно не жажда обогащения, а элементарный инстинкт выживания вкупе с иррациональной тягой к приключениям становится здесь «вечным двигателем» для Тинтина, его верного пса Снежка и нового компаньона — Хэддока.

Главное сюжетное нововведение фильма по сравнению с альбомами — злодей, коллекционер Иван Иванович Сахарин, потомок и преемник пирата Кровавого Рэкхэма. Он есть и у Эрже, но там является второстепенным персонажем, чудаком-собирателем; настоящие антагонисты там — братья Бёрд, типовые для серии алчные и беспринципные преступники. Сахарин же — персонаж, бесспорно, романтический и колоритный, он отчаян и изобретателен, смел и умен: достойный противник, классический спилберговский негодяй. Не только потому, что наследует столь же блистательной Ирине Шпалко из «Индианы Джонса и Королевства хрустального черепа» (она все-таки советский агент, а Сахарин явно из белоэмигрантов). Его прототип — не менее циничный и хваткий пират из полузабытой ныне картины Спилберга «Капитан Крюк».

Этот фильм считается главным провалом общепризнанного гения коммерческого кино: сборы были отнюдь не сенсационными, а критика уничтожающей. Сегодня в нем чудится одно из самых откровенных и личных высказываний Спилберга. «Капитан Крюк» — фильм о травме взросления и ее преодолении. Главный герой, повзрослевший Питер Пэн, страдает от обширной амнезии: он забыл о детстве и разучился летать. Его обратное перевоплощение в ребенка, одаренного магическими возможностями, — внешняя интрига фильма. Заново нарядившись в обноски, схватив в руку шашку, закричав по-петушиному и взмыв в небеса, лысеющий Питер спасает своих детей от коварных пиратов, и картина завершается хэппи эндом.

Фальшивым это счастливое разрешение делал лишь пафос отцовства — ведь на деле спилберговский Питер, как и герой пьесы Джеймса Барри, мечтал о безответственном веселье на острове Гдетотам, и совмещение бесшабашного авантюризма с имиджем идеального папаши было явно искусственным. Настоящий отец, подлинный взрослый в фильме Спилберга, разумеется, рассудительный и расчетливый Крюк, который сражается с Питером уже не за сокровища или власть над островом, а за душу ребенка (недаром его роль

поручили оскаровскому лауреату Дастину Хоффману, а Питера — звезде кино и комику Робину Уильямсу). Все попытки Спилберга расстаться со славой развлекательного режиссера, стать серьезным автором «для взрослых» выражены в этой картине, парадоксальным образом предназначенной для просмотра с детьми — в отличие от многих предшествовавших ей лент. Однако именно после «Капитана Крюка» впервые прозвучало обвинение, не замолкавшее с тех пор: «Спилберг уже не тот, что прежде».

А каким он, собственно, был прежде? Для того чтобы ответить на этот вопрос, потребуется флэшбэк, который позволит понять, что сделало Спилберга Спилбергом.

Он начинал как нормальный молодой режиссер Нового Голливуда, равный среди равных. Дебютная «Дуэль» была блистательной демонстрацией возможностей, оммажем великим, синефильской виньеткой. «Шугарлендский экспресс» — типовым фильмом начала 1970-х в колее «Бонни и Клайда» Артура Пенна и «Пустошей» Терренса Малика. Правда, была в картине Спилберга одна необычная сцена. Преступная пара, бегущая от законников в поисках собственного ребенка, смотрит в кинотеатре под открытым небом фрагмент из детского мультика, провидя в нем собственную незавидную судьбу. Пройдет почти сорок лет, и новая картина Спилберга получит «Золотой глобус» и оскаровскую номинацию уже как мультфильм... Не в этом, разумеется, пророческий смысл вышеописанного эпизода, а в самой погоне за детством, в ностальгии по нему. В рамках «взрослого кино», на которое ориентировался Новый Голливуд, Спилбергу было и тесно, и неинтересно. Поэтому своей следующей лентой он подписал приговор независимому кинематографу 60—70-х, предложив публике первый блокбастер — «Челюсти». И навсегда сделал главной аудиторией кинотеатров не только в Штатах, но и по всему миру подростков и детей.

Нет, Спилберг не снимал нравоучительное и сладкое «семейное кино» — напротив, его картины часто были пугающими и неуютными. Он обращался не к детям, а к ребенку в каждом. Он будил знакомые с детства чувства: ожидание монстра, затаившегося в теплом море у уютного комфортабельного пляжа («Челюсти»), предвкушение переливающегося огнями корабля, спускающегося с небес («Близкие контакты третьей степени»). То есть веру в невозможное... и призывал к дружбе с ним, воспетой в «Инопланетянине». Недаром именно ребенок удостаивался привилегии попасть на летающую тарелку в «Близких контактах...», не случайно дети первыми устанавливали этот контакт в «Инопланетянине». Дети, по Спилбергу, и сами — пришельцы, знакомство с которыми вернет кинематографу ощущение беспримесного счастья[2].

Спилберг как-то сказал в интервью, что каждый его фильм, без единого исключения, берет начало в детских впечатлениях и воспоминаниях. Режиссер, которого на студии Universal поначалу звали попросту Малыш (The Kid), торопился снимать, пока не повзрослеет: свою идефикс — сделать первый фильм, пока ему не исполнилось двадцать три года, — он осуществил на телевидении. Вероятно, навязчивый мотив чего-то огромного, угрожающего и незнакомого, надвигающегося на тебя неуклонно и неумолимо, на котором построены и «Дуэль», и «Челюсти», и «Близкие контакты...», есть не что иное, как ожидание взросления. Из режиссера-ребенка в режиссера-подростка Спилберг превратился уже в неудачной комедии «1941», где он, как типичный тинейджер, шутил на неуместные темы, наслаждался абсурдной неразберихой и смаковал зрелище голой задницы в пародийной сцене из собственных,

[2] Знаменательно, что таким ребенком, потерявшим дар речи, в «Близких контактах...» становился изощренный интеллектуал ученый, сыгранный Франсуа Трюффо — главным идеологом «авторской» теории, который пропагандировал совсем иной кинематограф, но был обезоружен спилберговской магией.

уже не страшных, «Челюстей». Тогда и возник замысел законсервировать вечного ребенка в Индиане Джонсе с его неуемной жаждой приключений, беззаветной и антинаучной верой в чудеса и абсурдным бесстрашием. Правда, для его рождения на свет пришлось пригласить еще одного суррогатного отца, эксперта в области рукотворной мифологии Джорджа Лукаса.

Пока неутомимый Инди, отказывавшийся подчиняться законам времени, нырял из одной авантюры в другую, лишь молодея из фильма в фильм[3], Спилберг переживал постепенное взросление и отражал его в каждой следующей картине. В фильме «Цвета лиловые полей» расставание с детством было максимально травматичным, прямо зарифмованным с изнасилованием (несовершеннолетнюю девочку лишал невинности отчим). В «Империи Солнца» шок от преждевременного перехода во взрослое состояние превращал идиллический мир детства в ад, охваченный глобальной войной; моментом истины, после которого ребенок переставал быть ребенком, становился ядерный взрыв Хиросимы, невыносимый свет которого поневоле напоминал слепящие огни летающих тарелок в «Близких контактах...».

В ранних фильмах режиссера подлинным чудом был полет: пришельцы в «Близких контактах...» являлись с неба, Е.Т. возносил к Луне велосипед вместе с седоком (этот образ остался символом собственной кинокомпании Спилберга), и лишь в воздухе мог соблазнить неприступную красавицу герой «1941». Но в «Империи Солнца» самолеты, окрещенные «небесными кадиллаками», чаще стоят на взлетной полосе, чем летают, а с неба нисходит лишь

[3] В «Храме Судьбы» 1984 года герой младше, чем в «Утраченном ковчеге» 1981-го, а после «Крестового похода» (1989) начинают сниматься серии телевизионных «Приключений молодого Индианы Джонса» (1992—1993, режиссеры Дик Мас, Джо Джонстон, Билле Аугуст, Роберт Янг и другие).

сброшенная американцами ядерная бомба. Главный герой мелодрамы «Всегда» — летчик, вернувшийся с небес после фатальной катастрофы; играет его Ричард Дрейфус, альтер эго Спилберга в «Челюстях» и «Близких контактах...». Это прощание, их последняя совместная работа. «Капитан Крюк» — точка невозврата, где сильнейшим переживанием стареющего Питера Пэна становится его неспособность взлететь в воздух. Он больше не верит в то, что законы физики можно опрокинуть и преодолеть.

Потеряв веру в чудеса, Спилберг открыл для себя удивительный мир, полный кошмаров, а не чудес. Беззаботный коммерсант и денди Оскар Шиндлер, наблюдающий с коня на безопасном расстоянии за бойней в краковском гетто, — явный автопортрет, в котором хватает неподдельной горечи. Слезы Шиндлера, который отказывается принять почести от спасенных евреев, вдруг осознав, сколь многих он мог бы еще спасти, — не поза, а позиция, выраженная в отказе Спилберга от гонорара за оскароносный фильм и формирование информационного Фонда Шоах на заработанные в прокате деньги. Но это еще и частная археология, признание своих корней, которые Спилберг до того усиленно старался не замечать: признавая своих предков, режиссер учился мириться с мыслью, что ему уже давно не двадцать лет. Копая глубоко, он добрался до динозавров. Показавшийся многим кощунственным факт одновременной работы Спилберга над «Списком Шиндлера» и «Парком Юрского периода», конечно, знаменателен. В обоих случаях он отрекался, хоть и на разных языках, от жизнерадостного гуманизма, свойственного еще «Челюстям», но характерного даже для грозной «Империи Солнца»: главным носителем зла впервые становился человек, а вовсе не раскопанное в земных недрах допотопное чудище.

В чем-то Спилберг был верен себе: в сердце исторической тьмы он отыскивал почти сказочных персонажей, совершавших немыслимое — спасавших невинные жертвы из чистого сострадания, как Шиндлер, или погибавших ради того, чтобы выручить единственного солдата, как герои «Спасения рядового Райана». В этих сказках для взрослых все больше места занимала правозащитная риторика, окончательно перевесившая кинематографическую магию в картине «Амистад». От превращения в типовой правозащитный манифест их спасала лишь детская непосредственность режиссера, взиравшего с ужасом и восторгом на кровавую высадку союзников в Нормандии и не перестающего задавать себе — и нам — наивный вопрос: «Неужели люди способны делать друг с другом такое?» Этот же вопрос — в центре более зрелого и провокативного, а потому одинаково рьяно отвергнутого и либералами, и консерваторами «Мюнхена». Эта картина ознаменовала окончательное вступление в зрелость (не творческую, которая ощущалась уже в дебюте Спилберга, а обычную, возрастную). Еще до картин об Индиане Джонсе режиссер мечтал снять хотя бы один фильм о Джеймсе Бонде. Здесь же рассказал историю анти-Бонда и анти-Индианы: поначалу упиваясь праведной и увлекательной миссией возмездия, со временем агент МОССАДа Авнер переживает личный кризис и задумывается о цене человеческой жизни. Цене, которую Спилберг так мучительно пытался определить в «Списке Шиндлера» и «Спасении рядового Райана».

Разобравшись с днем вчерашним в 1990-х, в 2000-х Спилберг шагнул в завтрашний. Но и в футурологических далях его герой — вечный мальчик, трагический робот с плюшевым медведем — никак не мог повзрослеть. Даже инопланетяне, вернувшиеся впервые после визита «Близких контактов...», были нужны ему лишь для того, чтобы вновь встретиться с мамой («Искусственный разум»). Пиноккио мечтал стать настоящим мальчиком и когда-нибудь вырасти: у спилберговского кибернетического Пиноккио такого шанса нет. Полицейские в «Особом мнении» провидят будущее, но героям это нужно лишь для нереализуемого возврата в неисправимое прошлое, непосредственно связанное с детством: для сыщика Джона Андертона — к моменту исчезновения его похищенного сына, для пророчицы Агаты — к моменту смерти матери.

Прошлое настигало человечество в «Войне миров», где корабли воинственных пришельцев были скрыты глубоко под землей: палеонтологические раскопки вновь довели людей до Армагеддона. А безответственный герой никак не мог научиться быть отцом — взросление оказывалось непосильной задачей даже на краю братской могилы... Но и убивала инопланетную угрозу именно детская болезнь: маленькая девочка оказалась мудрее взрослых дядей и теть, предсказав, что заноза сама выйдет из руки, а инородный организм не сможет выжить в чужой среде.

«Цветы лиловые полей»

Взрослый мир был чуждой средой для Спилберга. Все чаще он придумывал суррогатные пространства, подобные детской комнате для ребенка-робота в «Искусственном разуме»: аэропорт, заменявший целый мир для неприлично инфантильного Виктора Наворски в «Терминале», или целую череду псевдожизней в невероятной судьбе Фрэнка Эбегнейла из картины «Поймай меня, если сможешь». Все чаще это было похоже на психическое заболевание, как в случае того же Фрэнка, не сумевшего пережить развод неудачника отца с красавицей мамой; самое время вспомнить, что для Спилберга развод родителей стал, как он утверждал, самым драматическим событием в жизни. В 2008-м он не выдержал и все-таки оживил Индиану Джонса, что привело к сокрушительному художественному провалу. Публика осознала с праведным гневом, а сам режиссер — с неподдельным ужасом, что герой Харрисона Форда, вроде бы законсервированный на исходе 1980-х, испивший из чаши Грааля и обеспечивший себе вечную юность, все-таки постарел! Кому передать эстафету, кому ссудить шляпу и хлыст — неужто хлипкому пострелу Шайе Ла Бафу, который еще худо-бедно годится на роль сына-помощника, однако главную потянет только в каких-нибудь «Трансформерах», где основное действие отдано не людям, но роботам?

Вопрос существенный. Форд и Дрейфус состарились, Хейли Джоэл Осмент так и не вырос во взрослого актера, а низведенность суперзвезд Тома Хэнкса и Тома Круза до статуса everyman могла сработать только на правах художественной условности. Пожалуй, идеальным спилберговским героем мог бы стать вечный юноша Леонардо Ди Каприо, но и он в свои двадцать восемь лет играл несовершеннолетнего, что попахивало патологией: недаром в его последних ролях такой процент психически невменяемых персонажей. А Спилберг всегда воспевал нормальность.

Чистый, простой, совершенный герой: где взять такого? Тут Спилберга и осенило: нарисовать! Самое время вспомнить о Тинтине. Для того чтобы спасти ситуацию, был необходим не простой актер, а супергерой из комикса.

Педант возразит: дескать, суперспособности — это что-то из американской традиции, а персонаж франкоязычной bande dessinee, как правило, обычный смертный (силач Обеликс, в детстве рухнувший в котел с волшебным зельем, не в счет). Но так ли это на самом деле? Что позволило Тинтину выживать, не теряя энергии и не меняясь в лице, на протяжении полувека? От

остальных героев альбомов Эрже его отличает неизменная юность — она и дает ему преимущество в стремительности и изобретательности. Мир вокруг Тинтина усложнялся, менялся и взрослел сам Эрже, но не его аватар, все тот же бойскаут с чубчиком. Почувствовав неестественность ситуации, автор решил компенсировать парадоксальный возраст героя другими персонажами — его спутниками, партнерами и даже противниками: злой гений Растопопулос, рассеянный ученый Турнесоль, алкоголический моряк Хэддок, эксцентрическая оперная дива Кастафьоре, даже пара неизменных сыщиков-идиотов Дюпон и Дюпонн стали появляться все чаще, из альбома в альбом. И все они, хоть и не старели, на вид были людьми средних лет, как минимум за сорок. Они будто брали возраст Тинтина на себя, продлевали его юность: в каком-то смысле весь проект Эрже — своеобразная версия «Портрета Дориана Грея».

Раз речь зашла о портретах, самое время вернуться к Сахарину. Не надо быть особо наблюдательным, чтобы разглядеть в чертах его лица вовсе не Дэниела Крэйга (он значится в титрах как исполнитель роли), а самого Спилберга[4]. Он алчен, склонен к авантюрам, безответствен, как настоящий пират... или ребенок, играющий в пирата. Ему не хватает лишь продюсерской степенности Спилберга — но ею наделен шейх Омар бен Салад, еще один персонаж фильма, срисованный режиссером с самого себя! Даже невинный клептоман Аристид Филозель чем-то смахивает на Спилберга, саркастически напоминая о множественных обвинениях в плагиате (то есть воровстве), которые тот регулярно оспаривает в судах. «Приключения Тинтина» — настоящая галерея автопортретов. Впрочем, капитан Хэддок явно больше похож на Пите-

[4] Хотя и Крэйг, конечно, не случаен: как уже говорилось, Спилберг всегда мечтал снять фильм об агенте 007 и угадал его кандидатуру, пригласив британского артиста на роль спецагента в «Мюнхене», еще до «Казино «Рояль».

ра Джексона. Но не для отвода ли глаз? Ведь в дуэте Тинтин—Хэддок, отсылающем к партнерству Джексона и Спилберга, старый испытанный моряк все-таки Спилберг. Болезненное стремление к познанию исторических корней, алкоголическое визионерство, постоянные воспоминания о детстве — качества больше спилберговские, чем джексоновские.

Если все они — портреты, то Тинтин — нечто большее: отражение. Недаром в первом кадре фильма уличный художник, намекающий на самого Эрже, рисует его портрет (разумеется, взятый со страниц комикса), а потом мы видим чуб Тинтина и отдельные фрагменты его лица в зеркалах блошиного рынка. Лицо героя Спилберг показывает нам далеко не сразу. Эрже называл Тинтина «типажом нулевого градуса», абрис его физиономии на рисунках, как отмечали исследователи, напоминает ноль. Оживить такой персонаж — задача особенно трудная, и до конца фильма остается неясным, насколько успешно с ней справился режиссер. Ведь Тинтин — не вполне человек: он слишком безупречен. Может, дело в том, что он навеки завис в промежуточной фазе взросления? Отсюда его невысокий рост, стиль одежды, отсутствие растительности на лице, а также подчеркнутая асексуальность (отнюдь не универсальная для комиксов Эрже в целом). Идеальный персонаж для Спилберга — по сути, допубертатного режиссера, в фильмах которого самыми неловкими всегда были эпизоды, связанные с сексом.

Возможно и другое объяснение: Тинтин вовсе не человек. Он продукт технологий, монстр Франкенштейна (считать ли таковым Эрже или Спилберга, другой вопрос), робот, как главные герои «Искусственного разума». Или, если использовать более архаичный язык, опять вспомнив о корнях Спилберга, голем. Его тайна, как и у пражского Голема, скрыта в бумажке с заклинанием — ее Тинтин и ищет на протяжении всего фильма, еще не зная, как прочесть шифр. Но его тайна не в прошлом, а в полном отсутствии оного. Как отмечал в книге о Тинтине Том Маккарти, герой раскрывает шифры, одновременно отправляя в пространство и время новые шифрованные радиограммы, и таким образом сам остается шифром без разгадки, константой. Недаром Филозель крадет у него бумажник в первой трети фильма, избавляя героя от его личности, делая из Тинтина «человека без свойств». Интересно, что возвращают бумаги горе-сыщики Дюпон и Дюпонн, идентичная внешность которых — образный намек на идею механистического повтора, на запрограммированность роботов[5].

Спилберг всегда был неравнодушен к искусственному интеллекту[6]. Впервые применив motion capture, он не только осуществил на практике гибридную форму анимации и игрового кино, о которой мечтал Эрже, но и создал целую плеяду обаятельных роботов. В кабинете Филозеля — тысячи украденных бумажников: он будто лишает весь мир его человеческих качеств, превращая людей в вечно молодых обитателей комикса, усовершенствуя их. Motion capture для Спилберга — не просто технология и не только эстетика, но целый евгенический эксперимент. Принципиально важно, что его персонажи — не условные нарисованные фигурки, а реальные актеры, чьи таланты и внешние данные лежат в основе улучшенных, преувеличенных экранных копий.

Однако, будучи формально устремленным в будущее, в реальности этот проект возвращает и героев, и зрителей в ностальгическое прошлое, где нет мобильных телефонов и компьютеров, где за информацией бегут в библиотеку, а сообщения передают при помощи рации. Парадокс в том, что, эксплу-

---

[5] Механический повтор — один из главных секретов комического, как отмечали многие теоретики. Об этом писал в своей книге «Тинтин и секрет литературы» Том Маккарти, заодно отмечая, что Дюпон и Дюпонн — шаржи на отца и дядю Эрже, возможных потомков и бастардов короля Бельгии (во всяком случае, так гласила семейная легенда), что возвращает читателя и зрителя к теме похищенного наследства капитана Хэддока.

[6] Он не только продюсер «Трансформеров», но и режиссер будущего проекта «Робокалипсис» по одноименному роману Дэниела Уилсона.

«Боевой конь»

атируя эстетику раннего французского «нуара», режиссер отказывается от его моральной двойственности, перенося живописный принцип рисунка Эрже (так называемой «четкой линии») в саму интригу, где, в отличие от комикса, черное — всегда черное, белое — всегда белое, злодеи неизменно коварны, а герои героичны. «Приключения Тинтина» пропитаны ностальгией, но не по реальной вселенной, отраженной в альбомах Эрже, а по идеалистическому прошлому, которое может существовать лишь в сознании ребенка. Спилберг держится за этот психологический атавизм, культивирует схематизм и возвращается к архетипам приключенческого pulp fiction, которые даже для Эрже были лишь предметом стилизации. А технологии становятся на службу этой задаче. Так, вспоминая о бое на шпагах, который затеяли их предки, Сахарин и Хэддок начинают поединок на подъемных кранах, карикатурно иллюстрируя применение сложных гаджетов для детской игры в пиратов.

Зато от других игр, которыми Спилберг увлекался в последние двадцать лет, он демонстративно отказывается. Он специально вводит в фильм Бьянку Кастафьоре (в комиксах, положенных в основу сценария, ее не было), чтобы в гротескной сцене оперного концерта дезавуировать, во-первых, возвышенное искусство — возвышенное без кавычек, ибо арию за кадром поет сама Рене Флеминг, — а во-вторых, любовь как двигатель сюжета. Других женщин или иных (квази)эротических коннотаций в картине нет, и выбор арии именно из «Ромео и Джульетты» Гуно демонстрирует откровенно прикладной характер романтического контента в кинематографе Спилберга: необычайно высокий и пронзительный голос «миланской соловушки», дрожащий и вибрирующий от нежных чувств, необходим лишь для того, чтобы взломать пуленепробиваемое стекло, за которым скрыта желанная модель фрегата.

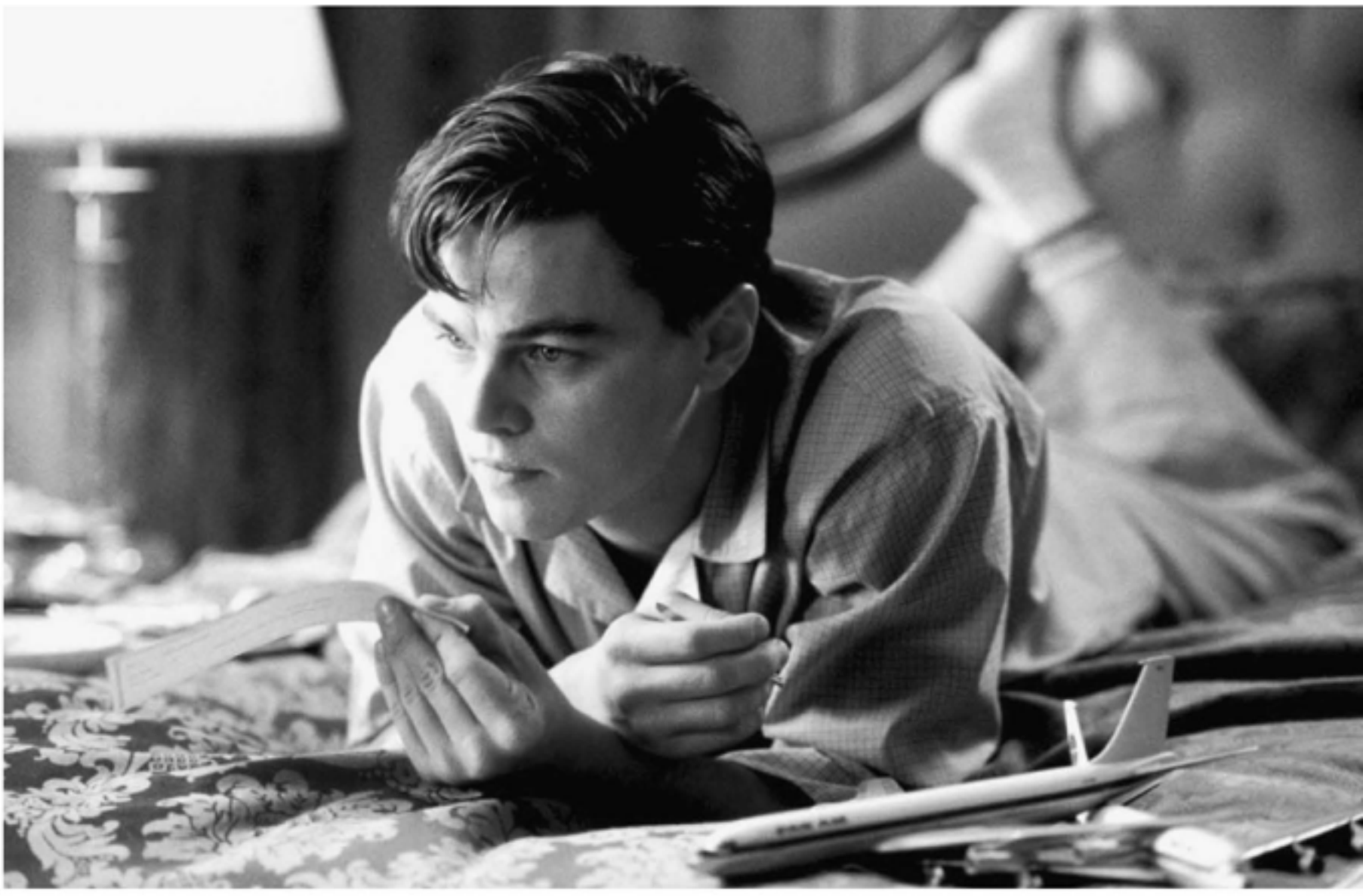
Потерпев очередное поражение от хитроумного Сахарина, Хэддок упрекает отчаявшегося сотоварища: «Тинтин, вы же оптимист!» «Я реалист», — мрачно отвечает репортер. «Реализм — для малодушных трусов», — уверенно парирует капитан. Похоже, Спилберг, так тяготевший к реализму в «Спасении рядового Райана» или «Мюнхене», ныне с ним солидарен. «Приключения Тинтина» — глобальный ревизионистский проект, в котором Спилберг взламывает или даже взрывает свой имидж 1990—2000 годов, возвращаясь на новом уровне к мотивам самых детских, бездумных, непретенциозных и гениальных своих картин. Вневозрастной Тинтин — это и искатель артефактов Индиана Джонс, и ребенок-взрослый Джим из «Империи Солнца», и Питер

Пэн из «Капитана Крюка», и Фрэнк из «Поймай меня, если сможешь», и даже обитатель вымышленного мира Наворски из «Терминала». А Хэддок, страдающий от амнезии и постоянно пытающийся исправить очередную ошибку, — шарж на героя «Особого мнения»; его альянс с Тинтином — очевидная отсылка к двум роботам из «Искусственного разума».

Да, в «Близких контактах...» персонажи искали другой корабль — космический, а тут они одержимы трехмачтовым парусником XVII века, но ведь и Спилберг тогда был моложе и смотрел в будущее, а теперь, когда ему далеко за шестьдесят, все чаще оглядывается на прошлое. Важнее другое: ощущение полета вернулось. В самой виртуозной и невероятной сцене «Приключений Тинтина» герои догоняют птицу — сокола, уносящего пергамент с шифром, — и настигают ее. Причем камера поспевает за ними: компьютерные технологии позволили снять умопомрачительную погоню «единым планом». Отважно, как когда-то Индиана Джонс, Спилберг шагает в пустоту, твердо веря в обретение почвы под ногами.

Но воздух — лишь одна из стихий, которые Тинтин подчиняет себе. Сюжет скомпонован так, что герой последовательно овладевает городским пространством (на блошином рынке, где ему, а не соперникам, достается модель корабля), морским (на судне «Карабуджан», откуда ему, вопреки логике, удается бежать), воздушным (он отбирает у противников самолет и проводит его через грозовой фронт, благополучно сажая на берегу, хотя за штурвал берется впервые). Даже в Сахаре он умудряется выжить, а пустыня на его глазах волшебно преображается в бушующий океан, откуда на героев несется «Единорог» — на сей раз в натуральную величину. Неспокойная водная стихия в фильме вообще главная. Ведь вода — еще и отражатель, всем зеркалам зеркало: в картине-автопортрете, сам метод изготовления которой зеркален априори (каждый компьютерный персонаж — отражение актера, сыгравшего его роль), это тянет на концептуальный жест.

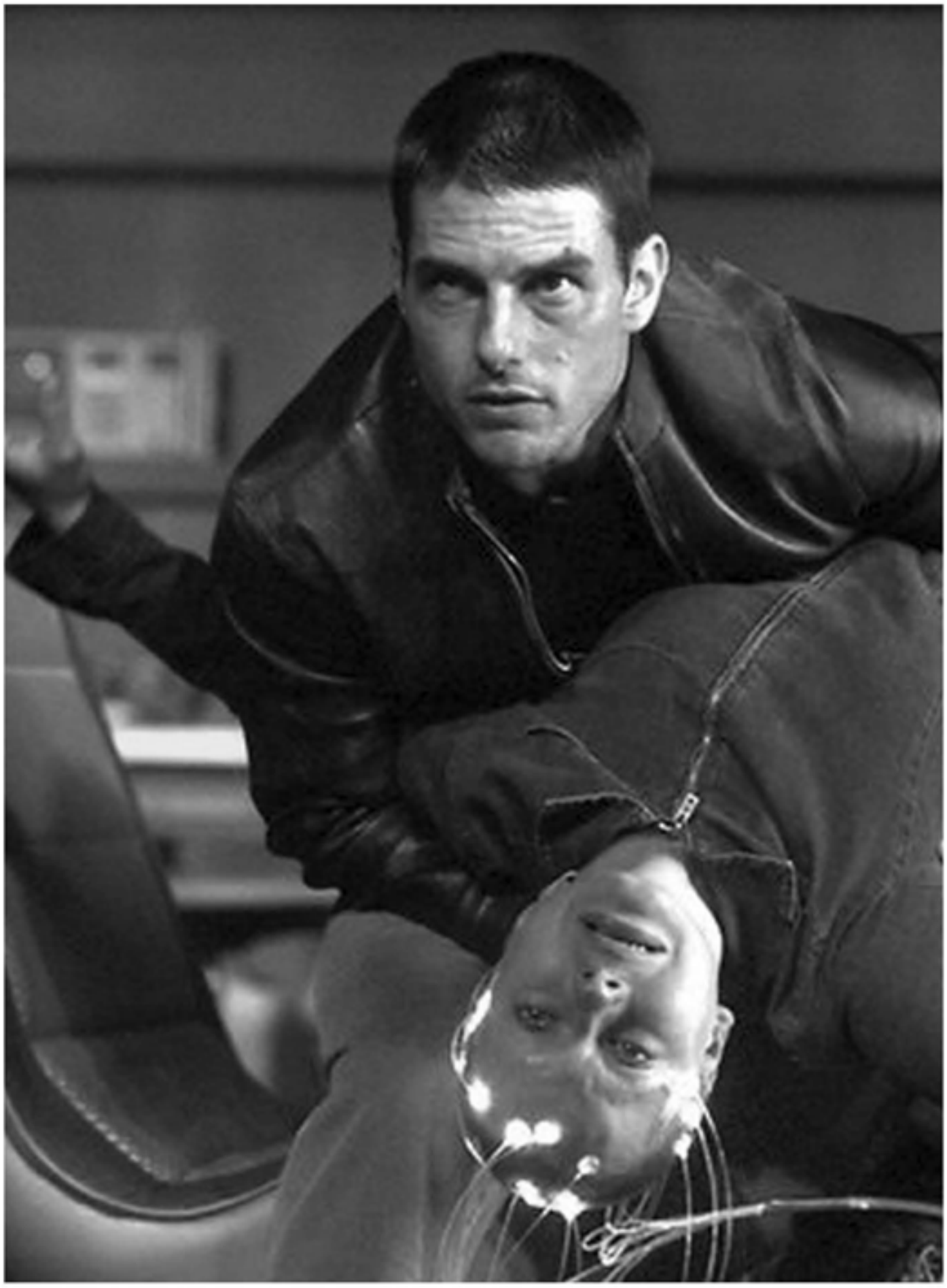
Как тут не вспомнить еще один шедевр раннего Спилберга — «Челюсти». После окончания съемок режиссер объявил, что в его следующей картине не



«Поймай меня, если сможешь»

будет ни одного водоема, и сдержал слово: в «Близких контактах...» даже корабли переносились в пустыню, предвещая «Тинтина». Однако и позже Спилберг старался обходиться без неверной и ненадежной воды. Нырнул он в нее лишь сейчас, освободив все шлюзы одним нажатием на курок — случайным выстрелом из миномета, которым Хэддок взрывает плотину, превращая город-оазис Омара бен Салада в хаотичное болото. «Челюсти» — возможно, самый свободный и бесшабашный фильм Спилберга, и в новой картине режиссер постоянно напоминает о нем. В трюме «Карабуджана» под потолком висит чучело акулы, хохолок Тинтина, плывущего под водой за подбитым гидропланом своих врагов, возвышается над водной поверхностью, как плавник акулы. А несущиеся на мотоцикле за хищным соколом Тинтин, Снежок и Хэддок — чем не Броуди (положительный герой), Хупер (не животное, но зоолог) и Куинт (тоже капитан) из финала «Челюстей»?

Хотя самому Хэддоку вода противна и, в общем, незнакома: его стихия — виски. В одной из самых смешных сцен Тинтин под руководством в стельку



«Особое мнение»

пьяного капитана пытается добыть ключи от загадочной дверцы. Потом открывает ее, обнаруживая вовсе не выход к шлюпкам, как он надеялся, а тупик, кладовку, набитую бутылками со спиртным. Тинтин разочарован, Хэддок счастлив. Как ни странно, прав именно он. «Приключения Тинтина» — концептуальный бунт Спилберга против трезвости, которую он сам так долго пропагандировал. Пьяный капитан сжигает весла в шлюпке, но как раз после этого на горизонте появляется спасительный самолет. Алкоголь помогает Хэддоку вспомнить происхождение сокровищ «Единорога», причем на свои воспоминания-галлюцинации он смотрит через стекло пустой бутылки, как в подзорную трубу. Не чем иным, как бутылками с виски, он побеждает коварного Сахарина, сбрасывая его с палубы корабля в воду. В фильме Спилберга пьет даже Снежок, и его природное чутье, как и пьяные выходки Хэддока, не раз спасают жизнь непьющему рационалисту Тинтину. Животная интуиция, нюх на все иррациональное — те самые качества, которые утратил Спилберг и которые он надеется отыскать, делая одним из главных (и самых обаятельных) героев собаку, причем охотничью.

Чутье чаще выручало Спилберга, чем коммерческий расчет, — именно поэтому он выдающийся продюсер, но великий режиссер. Характерно, что одновременно с «Приключениями Тинтина» он завершает работу над «Боевым конем» — эпопеей разлуки и встречи юного фермера с воспитанной им лошадью на полях первой мировой. Казалось бы, этот трогательный эпос, почти начисто лишенный юмора и гротеска, — аналоговая антитеза насквозь цифровому «Тинтину». Однако не стоит забывать, что первооснова «Боевого коня» — не только повесть Майкла Морпурго, но и одноименный спектакль, посмотрев который Спилберг исполнился решимости сделать киноверсию этой трогательной истории. А спектакль — кукольный. Подобно виртуозным кукловодам, оживляющим деревянные каркасы лошадей, Спилберг решил вдохнуть жизнь в нарисованного Снежка (это единственный персонаж кинокомикса, не имевший живого артиста-прототипа) и фактически уравнял его в правах с хозяином... проделав точно ту же операцию с чередой владельцев Джоуи, главного героя «Боевого коня»!

И Джоуи, и Снежок — компиляции. Коня «играли» несколько лошадей, пса Тинтина воссоздавали при помощи кукольной модели, одушевленной фантазией аниматоров и знаниями консультантов по поведению собак. Объединяет их то, что эти два важнейших персонажа радикально меняют имидж Спилберга. Ранее он пугал зрителей чудами-юдами, акулами-людоедами и динозаврами, а теперь предстал как заправский животнолюб, разуверившийся в своей робототехнике и решивший поучиться у природы. Отсюда возвращение не к формальной, но интонационной простоте и цельности «Приключений Тинтина» и «Боевого коня» — фильмов, на сеансах которых взрослые станут детьми, а дети почувствуют себя взрослыми, как было с лучшими ранними картинами Спилберга.

Конь Джоуи не стоит на месте ни секунды, и его неостановимый упрямый бег приводит его к победе и почти невероятной встрече с хозяином. Классический образ Тинтина и Снежка — в движении. Они постоянно бегут, от кого-то скрываясь или кого-то преследуя. Эталонная ситуация спилберговского кино. Практически каждый его фильм построен на ситуации погони, преследования, причем двойственной: убегая от угрозы, герой преследует некую цель, которая, в свою очередь, от него ускользает. Так построены «Дуэль» и «Шугарлендский экспресс», «Челюсти» и «Близкие контакты...», «1941» и «Капитан Крюк», все серии «Индианы Джонса», «Искусственный разум», «Особое мнение», «Война миров», «Мюнхен», «Поймай меня, если сможешь»... Здесь, пожалуй, найдется ответ на ключевой вопрос: почему Спилберг — Спилберг? Нет, не потому, что он — самый богатый режиссер Голливуда. Не из-за «Оскаров» и влияния на масскультуру. Он — живое воплощение кинематографа: эскапист, помогающий каждому из нас сбежать в вымышленный мир.

«Приключения Тинтина» построены на погонях, начиная с титров и заканчивая последним кадром. Погоню обещает спор на рынке с другими претендентами на корабль, погоня Снежка с котом приводит к падению модели на пол (из мачты под комод выкатывается сверток с заветным пергаментом), фильм достигает кульминации в сцене погони за птицей, и даже умиротворяющая поездка к замку в самом конце снята и подана как погоня — хотя бежать вроде уже и не от кого, и незачем. Здесь Спилберг пришел к идеальному и бесконечному бегу: бегу на месте. Время — беговая дорожка, где надо бежать против движения, чтобы остаться неизменным, каким оставался Тинтин с 1930-го по 1976-й год, каким он остается до сих пор.

Весь проект Эрже был, в известной степени, эскейпом. Начав с остросоциальных и политических альбомов, он пришел к приключениям в духе Буссенара и Стивенсона ровно в ту секунду, когда началась вторая мировая, а Брюссель был оккупирован. И «Краб с золотыми клешнями», и совсем безоблачные приключенческие «Тайна «Единорога» и «Сокровища Кровавого Рэкхэма» писались в самые страшные годы, — по сути, Эрже судили по обвинению в коллаборационизме именно за них. Но для Спилберга этот эскейп свидетельствовал не о трусости, а о волшебном умении скрыться от реальности, о котором, вероятно, мог бы мечтать и Оскар Шиндлер. Таким образом, в «Приключениях Тинтина» есть невидимая отсылка и к военным картинам Спилберга, да и намек на еврейство при желании можно найти: кто же такой вечный странник, вечный беглец Тинтин, как не чудом помолодевший Агасфер? Ведь его неистощимая тяга к бегству — органическое свойство, далеко не всегда подкрепленное сюжетом.

Еще одна любопытная модификация сюжета альбомов Эрже: в «Сокровищах Кровавого Рэкхэма» герои бороздят океан и исследуют далекие острова в поисках клада, но возвращаются домой ни с чем. Там, в подвалах замка Мулинсарт, они и обретают драгоценное наследство шевалье д'Алдока. В фильме все иначе: Тинтин и Хэддок находят в Мулинсарте часть сокровищ, после чего решают отправиться на поиск остальных заначек шевалье. Другими словами, хэппи энд подпорчен намеком на сиквел, и это нечто большее, чем привычный коммерческий ход. Тинтин неостановим, для выживания ему необходимо двигаться дальше.

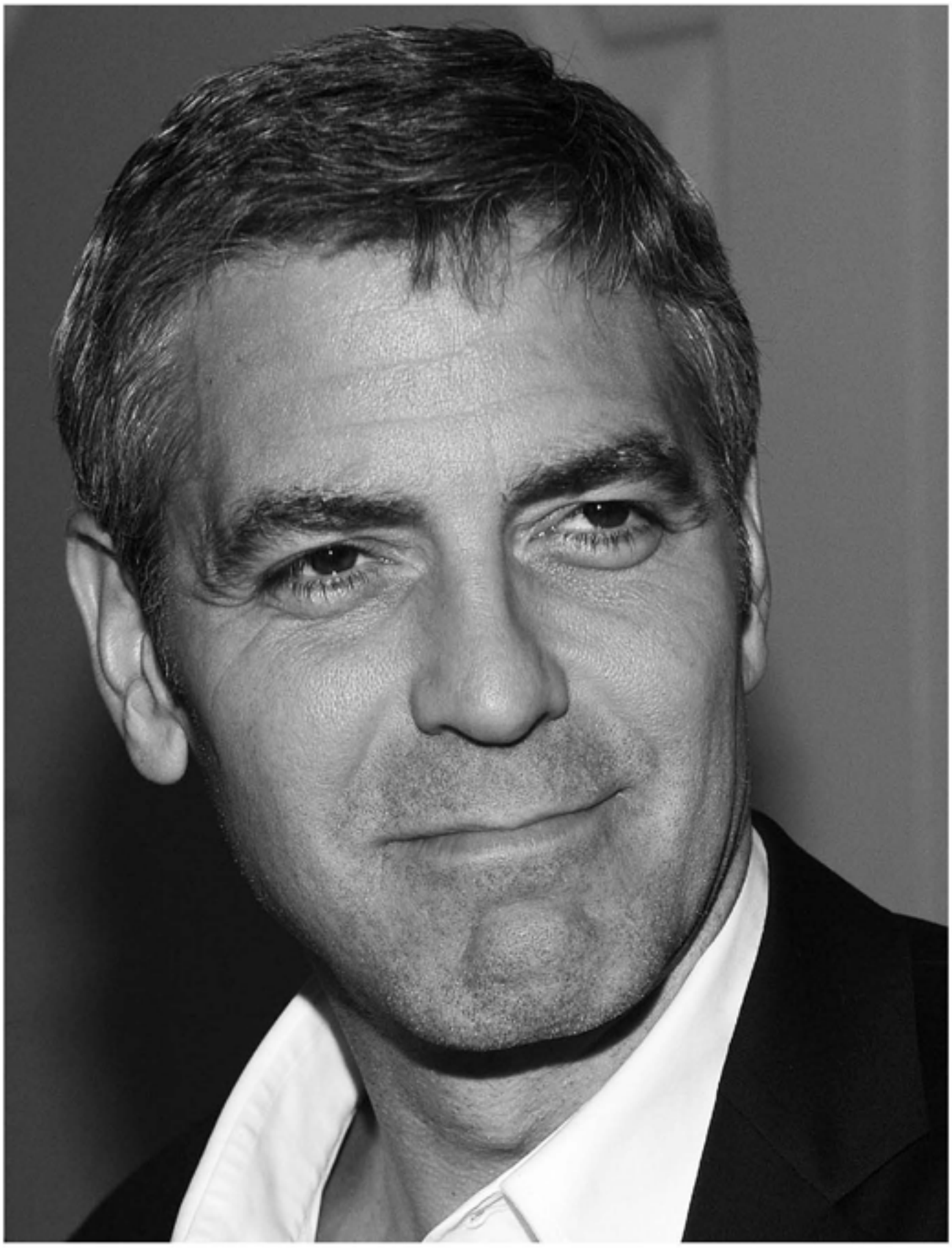
Однако все-таки в финале Тинтин возвращается домой. Сюжет с малой родиной дорог сердцам бельгийцев: задолго до Эрже своих героев-искателей, носивших схожие имена Титиль и Митиль, приводил в родную хижину Морис Метерлинк, чтобы наконец показать им Синюю птицу. Дом Тинтина в фильме, в отличие от альбомов (их герой живет в Брюсселе), никак не обозначен, не названы ни город, ни страна. Спилберг помог своим героям бежать в придуманный мир — и зрителям заодно. Так же Эрже отправлял Тинтина в вымышленные государства, Бордурию или Силдавию, а сам Спилберг давал Виктору Наворски гражданство фиктивной Кракозии. Сокровище д'Алдока скрывается в глобусе, как и в комиксе Эрже — только там Хэддок должен был найти определенные координаты, чтобы открыть тайник, а в фильме ему предлагается отыскать остров, которого не существует в природе. Очевидно, остров Гдетотам из «Питера Пэна».

Питер Пэн вернулся туда, откуда зачем-то улетал много лет назад, — в страну вечного детства и желанного эскейпа, где льется кровь, но нет смерти, где за зло отвечает коллекционер с внешностью учителя географии, а за добро — придурковатые близнецы-сыщики, где собаки умнее людей, а люди проворнее птиц. Кто-то сочтет, что Спилберг впал в детство, кто-то — что он умно диагностировал охватившую мир эпидемию инфантилизма, кто-то же не будет торопиться с выводами, а просто нырнет в эту чудесную вселенную, позабыв о постылой реальности. И все они будут правы.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Выпавший из гнезда

Элегантный Джордж Клуни, которому исполнилось пятьдесят, стал жаловаться на возраст. Он беспокоится, что пора играть главных героев проходит, собирается вовремя пересесть в режиссерское кресло и перейти на характерные роли. Любопытно, что возраста его не чувствуют зрители, а карьера стабильно на подъеме. У него удачный год: он с успехом представляет свой режиссерский фильм «Мартовские иды» и в сезон наград не сходит с красной дорожки, получая все возможные призы за главную роль в фильме Александра Пейна «Потомки».



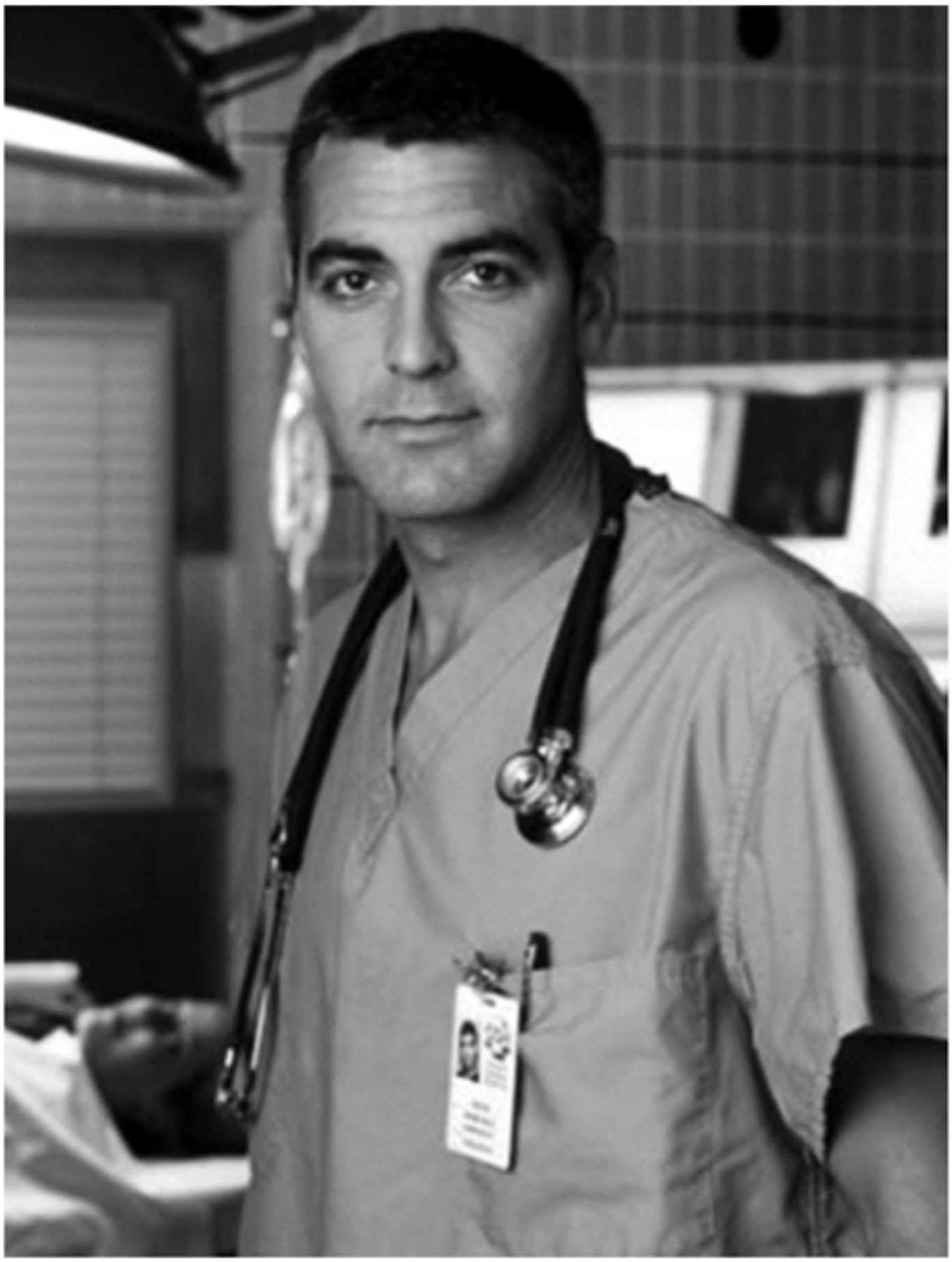
Джордж Клуни

Но, вероятно, те, кто слишком долго ходил в начинающих актерах, всегда ждут, что успех вот-вот ускользнет.

К славе его катапультировал сериал «Скорая помощь» в середине 90-х, и Клуни к тому времени было за тридцать. Предыдущие пятнадцать лет он был нищим дебютантом, бегающим по кастингам в надежде получить роль.

Тайна Росса

От того времени осталась довольно большая фильмография — все второстепенные или невыразительные роли в сериалах и не самых лучших фильмах. Клуни там трудно узнать: в итальянистом рыхловатом (так казалось, хотя он всегда был спортивен) парне не было ни интересного типажа, ни шарма. И, вероятно, он двигался по самому трудному пути, когда актерское дело, в сущности, было проблемой внутреннего содержания. Ситуацию точно описал наш драматург Юрий Клепиков, когда говорил своим студентам-сценаристам: «Чтобы что-то сделать, надо кем-то быть». Со временем из лохматого юноши вышел интересный мужчина, которого трудно было не заметить.



«Скорая помощь»

«Скорая помощь» попалась ему не случайно: он уже выделялся из общей массы и был практически тем самым Клуни, который известен сегодня.

Доктор Росс, в отличие от других врачей в самоотверженном коллективе больницы, занудой не был, нравился женщинам и числился настоящим украшением сериала. Поклонники «Скорой помощи» на кодовое имя Даг Росс немедленно отзовутся паролем: «Сезон два, серия семь». Почти уволенный доктор Росс спасает ребенка; герой в смокинге (опаздывает на вечеринку), на улице ночь, потоп, ребенок застрял в коллекторе. Эффектный сюжет украшает журналистский вертолет, который эвакуирует героев в больницу, и борьба за жизнь ребенка происходит в прямом эфире. Далее следуют безоговорочное признание коллег, слава и объективы кинокамер в финале. Все атрибуты Джеймса Бонда, все приметы Золушки. И хотя к Россу — Клуни и прилипло стандартное «сердцеед», в этом сюжете нет лирической линии. Драйв эпизода — в убежденности хорошего человека в правоте своего дела, в том, что герой способен рисковать и взять на себя ответственность за последствия поступка (то, что делал Росс, могло поставить крест на его карьере, но он видел

«От заката до рассвета», режиссер Роберт Родригес

здесь только шанс спасти жизнь пациента). Собственно, вот это — воля в борьбе за то, что ты считаешь правильным, несмотря на опасность неудачи, — основание образов, которые ему так удаются и которые покоятся на самой сути его личности. Даже если ради приличий ее замаскируют виноватым прищуром и милой улыбкой.

Его герои почти всегда аутсайдеры (и очень привлекательные люди по существу), не вписавшиеся в рутину современного общества, — грабители, авантюристы военные или, вот, доктора с ужасным «облико морале». И лучших из них он, вероятно, сыграл в период «Скорой помощи», где честно отработал дешевый контракт до 1999 года. Одновременно Клуни уже снимался в блокбастерах и не знал еще своих актерских возможностей, не стал осторожней; он был открыт. Он поделился всем, что было в нем самом и чего он о себе даже не знал. Фильмы были разными по качеству (самый известный — «От заката до рассвета» Роберта Родригеса), но смотреть можно любой — присутствие актера привносило свой драматический объем. Он знал о своих героях главное: эти аутсайдеры живут на задворках мира не потому, что они плохи, напротив, просто все в мире несправедливо. И потому под слоем иронии и обаяния всегда была печаль, как у героев старого нуара.

Фамильные ценности

«В нашей семье все умели идти против ветра ради того, что считали правильным, — говорит Клуни. — Наверное, и во мне жив этот характер». Здесь надо объяснить, что это не просто добропорядочная фамилия с хорошими традициями, это семья, имевшая определенный вес в шоу-бизнесе. Тетя артиста, Розмари Клуни, — одна из самых ярких звезд эстрады 50-х. Его отец Ник — журналист регионального телевидения («в микрокосме Огайо и Кентукки — абсолютная звезда»); то, что делал его отец, было частью большой журналистики и в то время, когда она была культурна и общественно значима. «У всех тогда были общественные и политические убеждения, и я вырос частью этого мира. Я часть его и сейчас». Он славно играет воров и недотеп, но на самом деле по-прежнему «ответственный парень», считающий шоу-бизнес отчасти... служением, — это старомодно, но это так. И не без изящества сочетает в своей карьере блеск звезды и «кодекс гражданской ответственности» — во всяком случае, с тех пор как получил возможность выбирать.

«Три короля», режиссер Дэвид О. Расселл

Например, едва став известным, Клуни пытается проторить тропинки к политически актуальному кино; очень скоро образуется круг фильмов военной тематики. Представление о мотивах, по которым он снимается в таких картинах, дают «Три короля» (1999). Речь там идет о последних днях войны в Персидском заливе: трое авантюристов-военных (во главе с героем Клуни) крадут золото Кувейта — баснословное богатство, однако в финале возвращают его властям в обмен на свободу колонии неугодных Саддаму иракцев.

Несмотря на многие приметы пафосного военного экшна, в картине было и другое: реалии места и сложность внутренних проблем арабов, на которые американцам плевать, — они пришли сюда за нефтью. Когда фильм появился в прокате, издания правого толка вышли с фото актера на обложке и подписью: «Предатель». С тех пор Клуни сопровождают все прелести жизни человека, вовлеченного в общественную полемику. Из тех же соображений гражданской ответственности он снимается в таких картинах, как «Майкл Клейтон» (2007) — это хороший фильм по хорошему сценарию в духе романов Гришема о борьбе со злом больших корпораций.

В общем, он не слишком прямолинеен. В конце 90-х вместе со Стивеном Содербергом — режиссером фильма «Вне поля зрения» (1998), где Клуни

сыграл блестящего грабителя банков, — они основали продюсерскую компанию Section 8, чтобы продвигать проекты, которые считают интересными. В целом они придерживались одного правила: пусть фильмы развлекают, но пусть в них будет и «что-то еще».

Все друзья Оушена

Деятельность Section 8 началась не так чтобы с артхаусного фильма. Для начала Содербергу и Клуни нужен был коммерческий успех, и они сделали «Одиннадцать друзей Оушена» (2001) — римейк фильма 1960 года с Фрэнком Синатрой.

«Тринадцать друзей Оушена», режиссер Стивен Содерберг

В свое время он был создан, собственно, ради нескольких звезд, которых называли «Крысиной стаей» (первоначально это относилось к кругу Хамфри Богарта, после его смерти традицию подхватили младшие члены «команды», в том числе Фрэнк Синатра и Дин Мартин). Сюжет с ограблением был туманен и не очень важен; самая привлекательная часть зрелища — собственно бенефис актеров с их шармом, беспечностью, красивой жизнью и кодексом чести, один из пунктов которого — всегда защищать своих. Считается, что этот фильм — воплощение «гламурного гедонизма Голливуда». Для Содерберга в нем было важно другое: захватывающий сюжет, большой стиль и ценности дружеского общения.

Вместе с Клуни (имеется в виду общее продвижение проекта) они прекрасно адаптировали историю для современного Голливуда, предложив хорошую криминальную интригу — ограбление казино стало захватывающим мероприятием. Герои — компания друзей (кроме Клуни в фильме снимались его приятели Брэд Питт и Мэтт Деймон), у которых, разумеется, ничего не получилось бы, не будь они крепки в дружбе, как военное братство. Изящно введен новый оборот сюжета: Оушен задумывает ограбление казино не столько ради денег, сколько ради того, чтобы вернуть любимую женщину. То, что сверх детектива, видимо, и есть самое важное.

Это самое «что-то еще». Клуни иногда говорит, что друзья — это его семья. Немногие звезды могут позволить себе здоровую приватную жизнь, но актер, вероятно, сумел ее сохранить. С теми, с кем он близок, он общается с юности, и друзья часто встречаются вместе с семьями и детьми; раз в год все

непременно отправляются куда-нибудь на байках — «дань моему вечному тинейджерству». Его профессиональная жизнь (с тех пор как он получил возможность организовать ее сам) основана почти исключительно на дружеских связях; большинство его проектов разрабатываются в кругу людей, с которыми сложились хорошие отношения, там и сям в фильмографии встречаются одни и те же персоны. Автор «Потомков» Александр Пейн монтировал картину дома у Клуни в Италии, в то время как в соседних комнатах шла работа над новым сценарием и гостил кто-то из друзей с семейством. «Оушен» был

«Невыносимая жестокость», режиссеры Джоэл Коэн, Этан Коэн

хорошим детективом и приглашением в его жизнь, которая отчасти, конечно, и «гламурный гедонизм Голливуда».

Продолжение франшизы, как часто бывает, стало лишь эксплуатацией удачно найденных образов. Но «Одиннадцать друзей...» сделали свое дело: поставили на ноги Section 8 и позволили Клуни сыграть одного из обаятельных и популярных своих героев.

После этого компания немедленно приступила к осуществлению серьезных проектов. Получилось по-разному. Менее интересны синефильские и философские картины, которые поставил Содерберг, заняв Клуни в главной роли: «Солярис» (2002) по повести Станислава Лема и «Хороший немец» (2006) — респект фильмам с Хамфри Богартом и «Касабланке». Зато Клуни финансировал очень смешную и трогательную комедию братьев Руссо «Добро пожаловать в Коллинвуд» (2002; он снялся там в небольшой роли старого вора-медвежатника), адаптировавших типичный итальянский сценарий о нескольких воришках-неудачниках; это классическая ироничная история о бедах маленького человека. И между успешными «Оушенами» продолжал сниматься у братьев Коэн, отношения с которыми сложились еще в конце 90-х.

Артхаусные режиссеры редко протягивают «руку помощи» кинозвездам — героям массмедиа. Но Коэны исключение; они любят пригласить «секс-символ» и занять его в роли туповатого, но трогательного обывателя. Начиная с картины «О, где же ты, брат?» (2000), Клуни играет подобных героев с удовольствием. «Невыносимая жестокость» (2003, история любви-соперничества адвоката и брачной авантюристки) — самый кассовый фильм братьев — шутка в формате ромкома. Кажется, будто вдохнули жизнь в манекены и они, слегка деревянные, исправно улыбаются, шутят и двигаются согласно сюжету, доставляя радость авторам и посвященной аудитории. Остальным — все удовольствия романтической комедии! В биографии Клуни определенно был свой шарм и прочный стержень.

«О, где же ты, брат?», режиссеры Джоэл Коэн, Этан Коэн

Опасные люди

Где-то между фильмом «О, где же ты, брат?» и «Солярисом» Клуни сделал свою первую режиссерскую картину. Не потому, что сильно желал дебютировать в более серьезной профессии — жаль было терять замысел, который ему нравился и для которого никак не могли найти софинансирование. Он работал бесплатно (режиссер и небольшая роль агента ЦРУ) и сумел сократить расходы до приемлемой суммы.

«Признания опасного человека» (2002) — биография Чака Бэрриса, шоумена и анфан террибль 60—70-х, автора многих популярных телешоу, включая «Свидание вслепую». Именно его считают тем человеком, который опустил планку ТВ так, что на нем возобладал дешевый вкус в угоду популярности.

Первый фильм Клуни неровен, остроумен и мил. Эклектичная эстетика передает настроение того или иного времени: 50-е и 60-е сняты с красотой и уютностью старой рекламы (Клуни порой замечательно удается стилизация), приметы более позднего времени — ручная камера, прямые обращения к зрителю. Режиссер деликатен с биографическим жанром, он избегает и хронологии, и идейной заданности. В кадре — бестолковая жизнь, с подростковыми комплексами, попытками привлечь девушку и заработать деньги.

И вместе с тем между деталями этой жизни становится очень понятной история, приключившаяся с телевидением. Бэррис (Сэм Рокуэлл) очень точно чувствовал определенные настроения соотечественников и не испытывал уважения к социальным институтам, говорил, что относится, скажем, к браку, как к чему-то, во что человек может ввязаться ради холодильника или стиральной машины. Внутренние ценности приравнивались к очень простым вещам, и на ток-шоу люди отдавали немножечко интимного мира в обмен на шкаф или телевизор. Он транслировал это с тем же упорством, с каким Уорхол превращал в фетиш консервную банку. Это дух времени. Не важно, бы-

«Доброй ночи и удачи», режиссер Джордж Клуни

ли ли идеи Бэрриса его верой, его местью обывателю, но это был портрет времени, и Бэррис понимал, что это за портрет. Почти на титрах, под занавес, он отпускает свои последние реплики: «Я придумал еще одно шоу, для стариков. Приглашаются три старика, им выдают оружие, и каждый рассказывает, о чем он мечтал в жизни и что смог исполнить. Выигрывает тот, кто не застрелился. Победитель получает холодильник!» Открытый финал, легкий и точный: журчит красивая музыка с уютного экрана, но уже не знаешь, то ли это волшебство, то ли дурной сон. И жутковатая картина естественного отбора все еще всплывает иногда в памяти: толпы стариков идут на ток-шоу и под аплодисменты студии остаются достойные холодильника...

Фильм финансового успеха не имел. Однако первый опыт убедил Клуни в том, что он кое-что может по ту сторону камеры, и вслед за тем он снял фильм, о котором, быть может, мечтал.

Он вырос, наблюдая, как репортажи Уолтера Кронкайта из Вьетнама привели к завершению индокитайской кампании. И когда еще помнили, как изменила мир полемика тележурналиста Эда Марроу с Маккарти, после которой сенатор вынужден был уйти в отставку и в США закончились гонения на левые партии. Это те впечатления, которые остаются навсегда, как память детства и модель поведения. Вместе с давним другом Грантом Хесловом Клуни сам написал сценарий об истории борьбы Марроу и Маккарти. Следуя за собственной памятью, он сделал элегантную черно-белую картину («Я помню это только черным и белым!») «Доброй ночи и удачи» (2005), документально абсолютно точную, по стилю напоминающую атмосферу старого телевидения и социальных драм Сидни Люмета. Заканчивается она знаменитым выступлением Марроу (Дэвид Стретейрн) в Ассоциации телерадиовещания в 1958 го-

ду, когда он произнес свой символ веры (после чего, кстати, его вынудили уйти с ТВ). «История будет такой, какой мы ее сделаем, — говорил красивый худой джентльмен. Делал паузу, камера оглядывала «героев былых времен» в зале, к которым хотелось присмотреться. — ...И если ТВ способно только развлекать, то... это только провода и свет в коробке, совершенно бесполезная вещь. Совершенно бесполезная и никому не нужная». Картина была настоящим анахронизмом, и оттого вызывала любопытство к эпохе с ее удивительными господами в смокингах и духом какой-то истории, которую они собирались делать сами. О художественных достоинствах фильмов Клуни можно рассуждать (хотя у «Доброй ночи...» — пять наград Венецианского фестиваля), но вот его преданность определенным вещам удивительна, особенно для че-

«Мартовские иды», режиссер Джордж Клуни

ловека, всегда ангажированного красной дорожкой. «Но, может быть, среди всех этих приятных вещей мне удастся прошептать что-нибудь важное?»

Несколько лет прошли для него под знаком «Доброй ночи и удачи» (работа продолжалась долго); период закончился премьерой «Хорошего немца», финансовыми провалами, усталостью и закрытием Section 8.

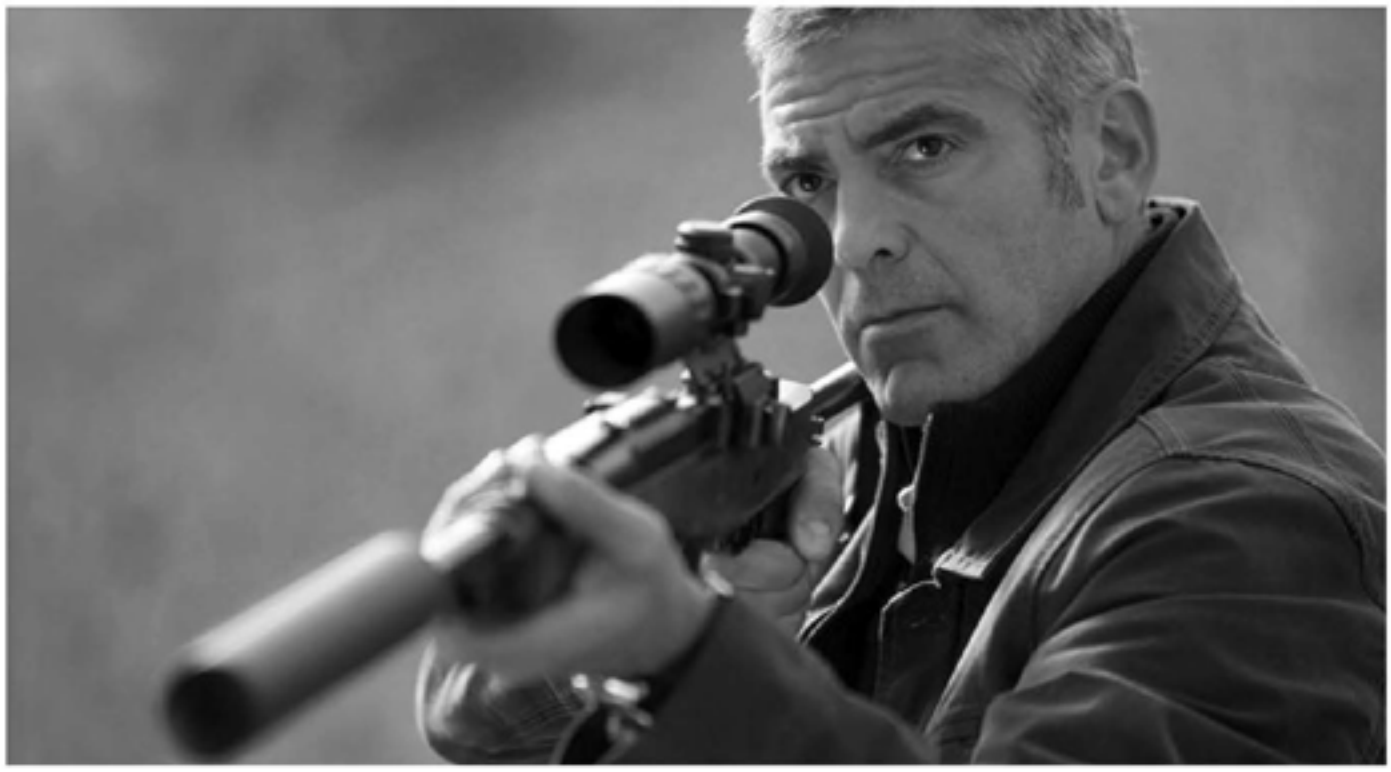
Герой не нашего времени

Люди меняются по разным причинам. Джордж Клуни всегда был сложнее тех клише, которые предлагала ему профессия, и, если интервьюер спрашивал о чем-нибудь, кроме последней пассии, был умен и сложен. Он стал старше и свободней: «Тебе просто больше никому не надо доказывать, что ты умеешь играть». Он стал иначе жить, часто проводит время у себя на вилле в Италии: «Это старая страна, и люди там умеют наслаждаться жизнью и отмечать обед, как праздник». Он стал печальней, так или иначе обращаясь к тому, что карьера движется к закату, впереди расставание с близкими и старость. «Знаете, Уильям Холден об этом хорошо сказал: «Вдруг все становится ближе к концу, чем к началу, и смерть становится понятна, и я различаю ее черты...»

У Клуни теперь новая продюсерская компания (с Грантом Хесловом они организовали Smoke House). Smoke House — своего рода продолжение истории Section 8 с неутомимыми и любопытными попытками владельцев, рядовых и интеллигентных режиссеров, сделать кино, которое выходит за рамки массмедиа. «Любовь вне правил» (Leatherheads, «Кожаные головы», 2008, режиссер Клуни, он же в главной роли обаятельного аутсайдера) удивит изяще-

ством ретро — это картина о футболе 20-х, а фильм Хеслова «Безумный спецназ» (2009) — обескураживающе нестандартным подходом к военной теме: смотреть всем начинающим джедаям! А также всем поклонникам Клуни: ветеран-экстрасенс Новой земной армии (полный псих, кстати сказать) — одна из лучших его ролей. Но это кино для узкого круга зрителей.

А широкий зритель смотрит блокбастеры, и самое интересное именно то, что сейчас делает Клуни в рамках классического мейнстрима. Стало заметно,



«Американец», режиссер Антон Корбайн

что он крупный артист, и самого его присутствия достаточно, чтобы перекинуть мостик к вечным сюжетам.

Симпатичная картина «Мне бы в небо» (2009) легким языком драмеди рассказывала об успешном джентльмене — работнике корпораций по увольнению рабочих, который в свое удовольствие разъезжает по свету, фигурально выражаясь, выдавая выходное пособие уволенным. Он всю жизнь стремился избегать привязанностей и в этом преуспел, но, разумеется, в итоге понял, что обделен настоящими отношениями. Но Клуни сложнее предложенной канвы; его герой не инфантильный джентльмен, как предполагалось, скорее — знающий, что есть вещи, которые он может разделить с другими. В финальной сцене он стоит перед табло в аэропорту, и звучит красивый текст: «Сегодня многие люди придут домой... их супруги спросят, как прошел день, а ночью они будут спокойно спать. Звезды выйдут из укрытий, в которых они прячутся днем. И один из этих огоньков будет бортовым огнем моего самолета, пролетающего над вами...» И понятно, что речь идет о чем-то таком, что вообще бывает в жизни и о чем писал Ремарк, герои которого были «не покинуты, а одиноки».

Недавно сделанный «Американец» (2010) — не претендующий на многое шпионский триллер. Стареющий киллер, загнанный охотящимися на него людьми, останавливается в маленьком итальянском городке и влюбляется в женщину, ради которой решает выйти из игры. Нидерландский режиссер Антон Корбайн сделал эстетически выверенный, спокойный фильм, где на экране полтора часа молчаливый человек делает свою работу — создает эксклюзивное оружие для заказчика. Практически без слов. Он сидит в кафе, взглядывая иногда на настенные часы, ходит в гости к старому священнику, гуляет по ночам, когда не спится. Клуни, в общем-то, ничего не играет и все же абсолютно четко ведет мелодию: вся эта жизнь проникает в него и разрушает его одиночество теплом простых вещей. Это просто, понятно, трудновыразимо, и можно вот так рассказать, только если тебе такие вещи понятны, а за обыкновенным жестом — вся прошлая жизнь.

Клуни, кстати, внешне похож на Эда Марроу, и у него спрашивали и спрашивают, почему он не сыграл его сам. «У Марроу есть черта, которой

во мне нет: кажется, что он несет на себе все тяготы мира. Это нельзя сыграть, таким надо быть». Теперь он говорит чуть иначе: «...Во мне этого не видели. Никогда». Но интересно, что так или иначе рядом с Клуни возникают одни и те же образы: Богарта, Холдена, Синатры — печальных героев старого Голливуда, которые в самих себе несли высокую драму — сосуществования с обстоятельствами, интуитивного понимания мира — всего сразу. Клуни такой, и всегда был таким, и еще пятнадцать лет назад обсуждали, откуда у Дага Росса столько обаяния и столько грусти.

Клуни по-прежнему «ответственный парень» и как режиссер упорно возвращается к главной для него теме — морали публичного человека; его новый фильм «Мартовские иды» по откровенному идейному пафосу связан с «Доброй ночи...». Это экранизация известной современной пьесы о неудачной предвыборной гонке президента-демократа. Кандидат в президенты (роль исполнил Клуни) и его клерк (важно, что они оба — лучшие представители их круга) совершают ошибки, которыми, разумеется, воспользуется пресса. Каждый стоит перед дилеммой: уйти или остаться, вступив для этого в грязную игру. Вопрос — в данном случае о цели и средствах — остается открытым и звучит внятно; умение оставить зрителей наедине с вопросами — характерная особенность режиссерского почерка. Но вот любопытно: по стилю фильм тяготеет к стандартному формату политического триллера, добротного и предсказуемого. И, вероятно, он соберет приличную кассу, в отличие от прошлых его картин. Но раньше Клуни в роли режиссера был неожидан, нетипичен. Он, кажется, пятнадцать лет стремился сделать что-либо «выше среднего». Если это так, то в очередном раунде он проиграл.

Сегодня, однако, Клуни, пожалуй, интереснее как актер, чем режиссер. Герой времени — Брэд Питт, да и в целом востребован типаж инфантильный, не очень объемный и гуттаперчевый. Рядом с Питтом Джордж Клуни выглядит много старше, хотя они почти ровесники. И он напоминает крупного старикана, который не может прилично сесть в малолитражку — выпирает то колено, то локоть. Очень часто в пространстве драматического фильма происходит то же, что в «Потомках» Александра Пейна, особенное достоинство которого в том, что вместо типичной драмы о семейных сложностях с хэппи эндом он предлагает более сложный вариант — семейную драму без хэппи энда, обремененную легким философски назидательным тоном. Герой, гавайский землевладелец и очень милый и порядочный человек, после смерти жены (точнее, она в коме, ей остались считанные часы) узнает, что она ему изменяла. Он переживает ярость, желание отомстить, находит в себе силы для прощения, но в каком-то смысле он так и будет жить с ощущением драмы, у которой не было развязки. О таких людях Клуни говорит, что это тип «человека, который не выиграл ни одного спора».

Всегда, как только Клуни надо уйти от популярного собственного клише, он бывает очень аккуратен. Он старается работать только с теми, кому доверяет. Он бывает нелеп — «Солярис» Содерберга тому свидетельство, но снова бросается в эту авантюру. Клуни говорит, что не согласился бы на эту роль, если бы не режиссер. Он вложил в работу очень много сил. И режиссер старил его внешность, выбирал мешковатую одежду. И сорок раз переснимал сцену, когда герой бежит по дороге, пока спортивный, тренированный Клуни не сделает это, как старый клерк, полжизни проведший за письменным столом. Странно смотреть на эти манипуляции. Потому что не обязательно быть кривым, толстым и старым, чтобы рассказать о том, что человек может переносить удары судьбы с достоинством; актер мог выразить все, что режиссеру нужно — и больше — просто тем, каков он есть.

Старые герои Голливуда — они классика; наверное, тогда просто брали кусок породы и убирали все лишнее, не пытаясь быть гармоничнее природы. Сегодня раздали награды за то, что натуру запихнули в подходящий формат. Говорят, актерских драм не счесть. Вероятно, Клуни кое-что знает о судьбе гадкого утенка, который заслужил положение в обществе, но так и не встретил свою стаю.

Афиша к фильму «Захватчики с Марса», режиссер Уильям Кэмерон Мензес

ДМИТРИЙ КОММ

Шоустопперы

Александр Сокуров давно утверждает: «Кино стоит ниже литературы, потому что хуже приспособлено для выражения философских идей».

Конечно, подобное высказывание странно услышать от кинорежиссера. Однако я здесь полностью на стороне творца. Литература, действительно, способна выражать философские идеи и концепции намного лучше, чем кино. Правда, еще лучше, чем литература, для выражения философских идей приспособлена философия.

Поскольку кино, несмотря на плохую способность транслировать философские идеи, все же было самым популярным искусством XX века, можно предположить, что зрители заполняли залы кинотеатров не ради философии. Интеллектуалы, разумеется, приходили, чтобы утолить свою неистребимую страсть к интерпретации. Но обычные зрители интерпретациями, как правило, не интересовались. Вместо этого они на сеансах смеялись, плакали, пугались, влюблялись в кинозвезд и совершали прочие неразумные действия. Бывало, что интеллектуалы их за это презирали, записывали в «массовую аудиторию», а фильмы, которые этим зрителям нравились, называли «массовой культурой».

Месть интеллектуалов была страшна: картины, проходившие по разряду массовой культуры, подвергались интерпретациям с особым цинизмом. Наиболее тяжелый случай интерпретации, который мне довелось видеть, — статья Вивиан Собчак «Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино». В ней фильм Уильяма Кэмерона Мензеса «Захватчики с Марса» (1953) подвергся такому вот «анализу» (чтобы меня не обвинили в выдергивании фраз из контекста, приведу абзац целиком).

«В одной из сцен «Захватчиков с Марса» показана женщина, которую собираются «захватить» (то есть вселиться в нее) пришельцы. Она лежит на помосте. Ее затылок вот-вот проткнет нечто вроде длинной трубки. Это механический зонд для прощупывания сознания. На кончике трубки — красный кристалл, который надлежит внедрить в голову героини. За ходом операции надзирает глава пришельцев — это в буквальном смысле голова, заключенная в стеклянный шар и перемещаемая носильщиками-мутантами, которые повинуются ее телепатическим приказам. В этом фильме (как и во многих других фантастических фильмах) голова, на нарративном уровне представляющая собой вместилище разума, этой противоположности либидо, сделалась репрезентацией пениса. Затылок (в некоторых культурах являющийся эрогенной зоной) в данном случае репрезентирует матку и анус (как-никак это задняя сторона головы). Действие, которое на нарративном уровне представляется нам в форме вторжения пришельцев и захвата чужого сознания, — это смещение эротического акта, особенно таких негативных проявлений

сексуальности, как изнасилование и анальные контакты. Хотя в фильмах это обстоятельство никогда не артикулируется осознанно»[1]

Все хорошо, все логично. Голова стала репрезентацией пениса, при этом затылок репрезентирует анус и до кучи еще и матку... Стоп. Я не большой спец в анатомии, но точно знаю, что матка и анус — это совершенно разные части женского тела, никак не связанные между собой. Как их может «репрезентировать» один-единственный несчастный затылок? Аргумент, которым Собчак подкрепляет свои рассуждения, поистине сногсшибателен: «Как-никак это задняя сторона головы». А то, что строчкой выше другая голова была объявлена репрезентацией пениса, вообще никак не аргументируется.

Однако есть один аспект, в котором любой интерпретатор непременно разоблачит себя. В процитированном абзаце это фраза про то, что «в фильмах это обстоятельство никогда не артикулируется осознанно». В переводе с интеллектуального языка на человеческий здесь утверждается, что автор произведения сам не понимал, о чем говорит, потому что за него говорил текст. Интерпретатор всегда обязан заявить нечто подобное, чтобы его интеллектуальная месть искусству не выглядела совсем уж комично. Кстати, я почти уверен, что опус Собчак был в числе тех произведений, которые подвигли Сьюзен Зонтаг на написание знаменитого манифеста «Против интерпретации».

С той поры стало только хуже. Сегодня со страниц почти любого журнала об искусстве строят рожи клоуны-интерпретаторы, бодро жонглирующие идеями и цитатами из Барта, Фуко, Делёза, Лакана и примкнувшего к ним Жижека. Но спросите у них, кто такие Дэвид Бордуэлл, Томас Эльзессер или Рик Олтмен, они посмотрят на вас так, словно вы вдруг заговорили по-китайски. Бордуэлл с Олтменом в репертуар интеллектуального цирка не включены — в связи с тем, что они киноведы, а не философы и, следовательно, привыкли обосновывать свои концепции. С точки зрения клоунов они недостаточно эксцентричны.

Но это на их поверхностный взгляд. Настоящий, серьезный анализ любого жанрового фильма обнаружит вещи куда более оригинальные и увлекательные, нежели девиантные сексуальные фантазии Вивиан Собчак. К примеру, внимательный исследователь заметит, что в тех самых «Захватчиках с Марса» — первоклассном фантастическом фильме о вторжении инопланетян — регулярно, пять или шесть раз повторяется один кадр. Это пейзаж — пустынная песчаная местность с несколькими деревьями, выглядящими черными и мертвыми, и тропинкой, вьющейся между ними. Общий план этого места, всегда снятый с одного и того же ракурса, неизменно возникает в сценах, когда очередной персонаж похищен инопланетянами. Само похищение тоже всегда показывается одинаково: герой идет по тропинке, заходит за один из черных стволов, на секунду пропадая, и... никогда не выходит из-за него. Он словно растворяется в воздухе. Сцена обычно заканчивается кадром быстро заполняющейся песком воронки в земле, где предположительно исчез персонаж.

Композиция мастер-кадра этих сцен заставляет вспомнить картину Эдварда Мунка «Голос» (1893). Ее пространство так же разделено и стиснуто черными вертикальными линиями — стволами деревьев, вызывая у зрителя смутное чувство тревоги и недосказанности. Здесь присутствует нечто, ускользающее от взгляда, — таково общее эмоциональное ощущение, связанное с картиной Мунка. И, похоже, именно такого ощущения стремился добиться у зрителей Уильям Кэмерон Мензес, раз за разом воспроизводя в своем фильме схожую визуальную композицию.

Но, возможно, мы тоже совершаем неоправданный акт интерпретации, произвольно увязывая кадр из фильма «Захватчики с Марса» с картиной Мунка? Может быть, Мензес никогда и не слышал об этой картине, а их сходство — просто случайное совпадение?

Однако вероятность случайности здесь ничтожно мала. Дело в том, что Уильям Кэмерон Мензес по своей первой профессии — художник. В качестве

[1] См.: «Фантастическое кино. Эпизод первый». Под редакцией Н.Самутиной. М., 2006, с. 179—180.

художника-постановщика он работал на многих классических фильмах и, в частности, получил два «Оскара» за свою работу на «Буре» (1928) и «Унесенных ветром» (1939). Само название профессии production designer было изобретено продюсером Дэвидом Селзником, чтобы подчеркнуть важность вклада Мензеса в фильмы[2]. В период, когда Мензес еще учился в Йельском, а позже в Эдинбургском университете после первой мировой войны, Эдвард Мунк был одной

«Захватчики с Марса», режиссер Уильям Кэмерон Мензес

из наиболее ярких фигур в художественном мире, значительно повлияв на символистов и экспрессионистов. Представляется совершенно невероятной идея, что начинающий художник, профессионально учившийся живописи, мог быть незнаком с творчеством одного из своих самых знаменитых современников.

Итак, случайное совпадение можно исключить. Мензес сознательно воспроизводил на экране общую композицию картины Мунка. Разумеется, речь идет не о цитате — зрители фильма вряд ли были достаточно образованны, чтобы ее считать, а о постмодернизме в 1953 году никто еще и не слышал. Здесь скорее следует говорить о заимствовании художественного приема. Невротическая аура картины Мунка, где стволы деревьев, по замечанию нью-йоркского арт-критика Марка Стивенса, «превращаются в прутья тюремной решетки» для изображенной на ней женщины, была очевидно близка той параноидальной атмосфере, которую хотел создать на экране Мензес (не будем забывать, что фильм снимался в разгар эпохи маккартизма). И режиссеру это удалось — сцены похищения людей пришельцами выглядят жуткими, сюрреалистическими и, безусловно, являются лучшими в картине.

Излишне говорить, что в статье Вивиан Собчак об этом не написано ни слова. Ей куда интереснее фантазировать насчет аналогий между затылком и анусом, нежели кропотливо изучать приемы, посредством которых создается саспенс. Но для обычных зрителей именно саспенс был важен. Поскольку жанр «Захватчиков с Марса» на афишах обозначался как «фантастический триллер», от создания таинственной, напряженной атмосферы действия полностью зависел успех картины.

Рик Олтмен, ведущий современный специалист по жанровой теории кино, выделяет понимание жанра как *контракта со зрителем*. Контракт этот за-

[2] В «Унесенных ветром» Мензес не только создавал декорации, но также руководил съемками знаменитой сцены пожара в Атланте.

«Золотоискательницы», режиссер Басби Бёркли

ключается в момент, когда создатели фильма позиционируют свое творение как относящееся к тому или иному жанру. Видя на афише картины ее жанровую идентификацию — «мелодрама» или «комедия», — публика фактически считывает обещание определенных эмоций, которых ждут в зрительном зале. Разумеется, комедии бывают разные — гэгов, характеров, ситуаций и т.п., — однако даже самый неискушенный зритель четко представляет себе диапазон эмоций, которые обещают ему авторы фильма. Эти эмоции нередко бывают вынесены в само название жанра — например, триллер или хоррор. За них зритель платит деньги, покупая билет, и если не получает эти эмоции при просмотре, если комедия не смешит, а фильм ужасов не пугает, то, выходя из кинотеатра, он чувствует себя обманутым. Контракт нарушен, создатели фильма не выполнили свое обещание.

Манипулирование зрительскими эмоциями, которое часто трактуется интеллектуалами как низший вид зрелища, в действительности есть основополагающая, родовая черта кинематографа. Да, кино хуже, чем литература, приспособлено для трансляции философских идей, зато ни один другой вид искусства не сравнится с ним в способности программировать чувственную реакцию публики. Это обстоятельство прекрасно понимали уже Гриффит, Де Милль и Чаплин, оно получило теоретическое обоснование в трудах Эйзенштейна и было блистательно доказано на практике экспериментом Кулешова. Андре Базена колоссальные возможности кинематографа в области манипулирования чувствами зрителей даже пугали — отсюда его настойчивые требования «онтологического реализма». Перед глазами Базена был печальный опыт первой половины XX века, когда многие кинематографисты, в первую очередь Сергей Эйзенштейн и Лени Рифеншталь, поставили манипулятивную природу кино на службу политической пропаганде. Однако само кино не было в этом виновато. Посредством ножа можно резать хлеб, а можно резать людей — все зависит от того, в чьих руках этот нож находится.

Когда в конце 50-х годов ученики Базена на страницах Cahiers du cinéma канонизировали Альфреда Хичкока в качестве образцово-показательного автора, манипулятивная природа кинематографа оказалась реабилитирована. (Не здесь ли кроется одна из причин бурного расцвета киноформы в 60-е го-

ды?) Хичкок никогда не скрывал, что главная цель его фильмов — манипулировать чувствами зрителей. «Я играл на публике, как на органе!» — гордо заявил он Франсуа Трюффо, рассказывая о «Психозе». С тех пор и по сей день, от Хичкока до Спилберга, утверждающего, что «счастье — это когда весь зрительный зал одновременно подскакивает в креслах, причем именно тогда, когда ты это задумал!» — умение вести изощренную игру со зрительским восприятием становится основным критерием кинематографического профессионализма. (Возникшее в 80-е годы так называемое «артхаусное кино» можно рассматривать как бунт неудачников, иногда не желающих, а чаще просто не способных быть профессионалами. «Если скуку считать новаторством, то Антониони, безусловно, великий новатор» — это высказывание Лукино Висконти можно применить к большинству современных фестивальных кумиров.)

Арсенал художественных приемов, посредством которых кинематограф осуществляет программирование эмоций, неисчерпаемо велик. (Правда, следует признать, что в последние два десятилетия он претерпел некоторую инфляцию.) Само понимание жанра как «формулы» (по терминологии Джона Кавелти) или «чертежа» (по терминологии Рика Олтмена) исходит из этого принципа: формула ценна не сама по себе — она лишь средство, которое служит для эффективного выполнения контракта со зрителем.

В числе средств выразительности жанрового кино центральное место занимает особый принцип построения ключевых сцен, которые на жаргоне американских кинокритиков именуются «шоустопперами» (showstoppers), а в киноведческих исследованиях — set pieces. Поскольку в русском киноведении аналога этим терминам нет, я некогда использовал академический термин set piece, но отказался от него, когда обнаружил в работах своих студентов устрашающее словосочетание «сет писы», часто еще и склоняемое в разных падежах. Похоже, близкий по значению, но более жаргонный термин «шоустоппер» имеет лучшие шансы прижиться в русском контексте.

Понятие «шоустоппер» пришло в кино с Бродвея, где означало эффектный музыкальный номер, вызывающий бурный восторг и экзальтацию в зрительном зале. Непрекращающаяся овация, вызовы исполнителей на бис в буквальном смысле останавливали шоу — так и возник этот термин. Не случайно первые настоящие шоустопперы в кино появились с рождением мюзикла (хотя уже многие сцены в немых фильмах можно рассматривать, как прото-шоустопперы, например, ураган из «Пароходного Билла» Бастера Китона, гонка на колесницах из «Бен Гура» Фреда Нибло или расстрел на одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин»). Однако человеком, внедрившим са-

«Шесть женщин для убийцы», режиссер Марио Бава

му эту концепцию в умы кинематографистов, был Басби Бёркли. Не случайно книга, написанная о нем киноведом Мартином Рубином, называется Showstoppers: Basby Berkeley and the Tradition of Spectacle.

В мюзиклах компании Warner Brothers, над которыми работал Бёркли, проходные сцены, служащие для развития весьма условного сюжета, чередовались с длинными и эффектными музыкальными номерами, которые часто не имели вообще никакой связи с нарративом фильма. Они четко отделялись от остального действия по ритму монтажа, визуальному решению и, разумеется, музыкальному оформлению. По сути, шоустопперы Басби Бёркли представляли собой фильмы внутри фильма, имея собственную логику и драматургию. Это был неожиданный и радикальный прорыв маньеризма внутри классического, «бесшовного» голливудского повествования.

Однако сам Бёркли не видел развития концепции шоустоппера в других жанрах, кроме мюзикла. Когда ему доводилось снимать детектив или мелодраму, он следовал конвенциональным для той эпохи нарративным требованиям. Поэтому главными проводниками идеи шоустоппера в американском кино оказались другие режиссеры — Винсенте Миннелли, Орсон Уэллс и Альфред Хичкок.

Миннелли, также пришедший в кино с Бродвея и поначалу специализировавшийся исключительно на мюзиклах, в конце 40-х годов начинает эффективно привносить мышление музыкальными шоустопперами в мелодраму и комедию. Стопроцентными шоустопперами являются сцена бала из «Мадам Бовари» (1949), сновидение Стэнли Бэнкса, героя Спенсера Трейси в «Отце невесты» (1950), эпизод убийства Джини Мурхед, героини Ширли Мак-Лейн из фильма «И подбежали они» (1958) и, конечно же, гангстерская разборка в финале комедии «Создавая женщину» (1957). Для последней Миннелли нанял не каскадеров, как это было принято, а легендарного бродвейского хореографа, основоположника джазового танца Джека Коула и его команду танцовщиков. Совместными усилиями Миннелли и Коула на свет родилась не имевшая аналогов в тогдашнем американском кинематографе *балетная потасовка,* очень похожая на будущие экшен-аттракционы гонконгского кино.

Орсон Уэллс, судя по всему, не развивал идею шоустоппера сознательно, однако, будучи убежденным формалистом, он часто придавал ударным, кульминационным сценам в своих фильмах, вроде перестрелки среди зеркал в «Ле-

Эдвард Мунк. «Голос»

«К северу через северо-запад», режиссер Альфред Хичкок

ди из Шанхая» (1947) или начальной сцены «Печати зла» (1958), характер самодостаточного визуального аттракциона.

Наконец Хичкок, четко осознавая важность сцен саспенса в своих фильмах, умышленно отделял их от остального повествования, придавал им намного большую продолжительность, чем того требовал нарратив, и задействовал всю свою недюжинную изобретательность по части киноформы, чтобы создать из них зрелища, которые зрителю невозможно будет забыть. В каждом из его шедевров можно найти не один или два, но как минимум три или четыре полновесных шоустоппера с саспенсом и убийствами. Назовем лишь самые знаменитые: покушение на премьер-министра во время концерта в Альберт-холле из «Человека, который знал слишком много» (1956), кстати, проводящее прямую параллель между сценой саспенса и музыкальным номером, убийство в ванной из «Психоза» (1960), атака чаек на школьников из «Птиц» (1963) и — абсолютная вершина кинематографического set piece — сцена погони самолета за человеком из «К северу через северо-запад» (1959). Чтобы реализовать этот абсурдный шоустоппер, Хичкоку пришлось сделать логически не обоснованное ответвление в сценарии: искусственно затормозить действие (читай, остановить шоу), вывезти своего героя из городского пространства в сельскую местность, а затем вернуть его обратно, чтобы сюжет мог развиваться далее. Никакой нарративной необходимости в этом пятнадцатиминутном стилистическом упражнении не было, если не считать таковым желание режиссера совершить очередной новаторский прорыв в технике саспенса.

В целом, отличительная особенность шоустопперов 40—50-х годов, включая сцены из мюзиклов, — их более органичная связь с нарративом. Они не изолированы от основного действия, как это было у Басби Бёркли. В них кто-то спасается от преследования, кого-то убивают, кто-то с кем-то дерется — одним словом, повествование в этих сценах развивается. Однако их продолжительность, равно как и их стилистическая изощренность, обоснована не столько нарративными требованиями, сколько необходимостью мощного эмоционального воздействия на зрителей.

Итальянский киновед Донато Тотаро определяет концепцию set piece следующим образом: «Это хореографически выстроенная сцена, которая обычно, хотя и не всегда, происходит в одной местности. Концептуальный set piece в моем понимании — это ситуация или последовательность действий, где нарративная функция (развитие сюжета или характеров персонажей) уступает дорогу чистому зрелищу»[3]. Джонатан Розенбаум прямо использует термин

[3] Цит. по: Schneider Steven Jay. Fear Without Frontiers. Horror cinema across the Globe. UK. FAB Press Ltd. 2003. P. 162.

«шоустопперы» по отношению к сексуальным сценам и сценам убийств в своей статье об итальянском триллере «Торсо» (1975). Дэвид Калат пишет о заключительной сцене из фильма Жоржа Франжю «Глаза без лица» (1958), где злодейского доктора разрывают собаки, так: «И вот он наступает. Шоустоппер. И, как выразился журнал L'Express, зрители падали, словно мухи»[4].

Любопытно, что все три высказывания относятся к итальянским (или итало-французским, как в случае с «Глазами без лица») фильмам ужасов. В 60-е годы именно итальянская традиция хоррора, не без существенного влияния Хичкока, активно перенимает концепцию шоустопперов для постановки кульминационных сцен. Театральная, «оперная» эстетика итальянских фильмов ужасов располагала к подобным стилистическим решениям. Причем итальянцы продвинулись здесь куда дальше, чем их американские предшественники.

В частности, для субжанра итальянского хоррора, именуемого giallo (фильмы, повествующие о злодеяниях сексуальных маньяков), убийства-шоустопперы являются основными жанрообразующими элементами, в то время как формальная детективная интрига сплошь и рядом оказывается надуманной и неправдоподобной. Достаточно сказать, что в картине Серджо Пасторе «Семь платков из желтого шелка» (1972) орудием убийства служит... кот, чьи когти смазаны ядом кураре! Именно этот принцип необязательности, а то и умышленной абсурдности детективного сюжета долгое время вызывал пренебрежение к giallo со стороны американских критиков и прокатчиков.

К примеру, американский прокатчик фильма Марио Бавы «Шесть женщин для убийцы» (1964) компания American International Pictures искренне воспринимала его в качестве детектива и поражалась чудовищному ляпу Бавы, уже в названии выдавшего зрителям, сколько будет совершено убийств. Разумеется, это списали на некомпетентность итальянцев по части законов детективного жанра, и название было изменено; в американском прокате фильм именовался «Кровь и черное кружево». Однако вся суть была в том, что «Шесть женщин для убийцы» принадлежали иному жанру. Детективный сюжет интересовал Баву меньше всего; он вообще умудрился «потерять» своего сыщика в последней трети фильма. Нарратив-расследование в этом фильме выполняет лишь функцию нитки для бус, на которую, как жемчужины, нанизываются визуальные аттракционы-убийства. Название, таким образом, оказывается вполне осмысленным: подобно тому как известный балет Ролана Пети назывался «13 танцев», Марио Бава вынес в заглавие количество убийств, честно сообщив зрителям, за что они платят деньги: за то, чтобы увидеть шесть шоустопперов-убийств — изобретательных, зрелищных и часто имеющих сексуальный подтекст.

В большинстве образчиков giallo бывает два слоя повествования: нарративный и изобразительный. В первом, менее важном для авторов, идет полицейское или частное расследование, во втором, главном, вершится нечто вроде причудливого садомазохистского ритуала. Иногда эти два пласта приходят в противоречие, как в фильме Тонино Валери «Мой дорогой убийца» (1971), где снятые в реалистических традициях полицейского кино эпизоды допросов и сбора улик резко контрастируют с изощренными и театральными сценами убийств. В фильмах Дарио Ардженто между двумя уровнями повествования достигается определенный баланс. Но принципиально важной все равно остается только «хореография смерти». Именно подобная эстетизация убийств дает возможность отнести большинство кинематографических gialli (в отличие от их литературных аналогов) к категории хоррора, а не детективных историй. Британский киновед Ким Ньюмен даже называет Ардженто «Винсенте Миннелли от хоррора» (хотя этот титул больше подошел бы Марио Баве).

Однако не только в фильмах ужасов шоустоппер утвердился в качестве центрального стилистического элемента. Не меньшее влияние он получил в спагетти-вестернах. К примеру, у Серджо Леоне любая сцена перестрелки имеет откровенно театральный характер эффектного музыкального номера.

---

[4] Ibid, p. 274.

Кульминация этого принципа — в финале фильма «Хороший, плохой, злой» (1966), где герои в буквальном смысле оказываются на сцене и двигаются в ритме танца, а монтаж осуществляется на уже готовую музыку Эннио Морриконе.

Не только американское и итальянское кино могут похвастаться эффектными шоустопперами. Еще более значительную роль они играют в гонконгских фильмах. Достаточно вспомнить «балетные» перестрелки у Джона Ву или фильмы о боевых искусствах, где существует сакраментальная должность экшн-хореографа, буквально возвращающая нас к принципу американского мюзикла 30-х годов, где нарративные сцены ставил один режиссер, а музыкальные номера — другой.

Джеки Чан в одном из интервью рассказывал, как он со своей съемочной группой работает над фильмом: «Вначале я придумываю сцены драк, всегда с привязкой к конкретному месту. Итак, у нас будет одна драка в бассейне, одна в ресторане и еще одна на крыше небоскреба. О'кей. Но как мой герой попадет из бассейна в небоскреб? Значит, между этими сценами должен быть эпизод погони. И так далее. Американские кинодраматурги просто падают в обморок, когда узнают, как мы в Гонконге работаем над сценариями»[5]. Чан в этом монологе демонстрирует образ мыслей истинного кинопримитива; он думает не о сюжете, не о том, чтобы «рассказать историю», — нет, он мыслит визуальными аттракционами, а сюжет рассматривает только как способ перекинуть мостик от одного шоустоппера к другому. Это почти что авангардистское мышление.

Не будет преувеличением сказать, что во второй половине XX и в начале XXI века практически любой режиссер, работающий в жанровом кино и не чуждый формотворчеству, просто обречен на то, чтобы тем или иным образом создавать в своих фильмах шоустопперы. Как правило, ими становятся ключевые жанрообразующие сцены, без которых невозможно представить данный жанр. Экшн немыслим без погонь и перестрелок, триллер — без саспенса и убийств, мюзикл — без танцев и песен, комедия — без гэгов и т.д. Именно в этих эпизодах и реализуется творческая энергия создателей картины, авторские стратегии и стилистические поиски. Ни один профессионал не перепутает сцену перестрелки у Сэма Пекинпа с аналогичной сценой у Джона Ву, равно как никто не припишет сцену убийства в фильме Брайана Де Пальмы, скажем, Уэсу Крейвену. Ударные, кульминационные моменты в фильмах этих режиссеров — как их визитные карточки, как подпись художника на своем холсте.

Нетрудно также заметить, что лучше всего концепцию шоустоппера воспринимают кинематографисты из стран с мощной традицией музыкального театра — Америки, Италии, Китая (в последнем случае сама должность экшн-хореографа пришла в кино из Пекинской оперы). В России такой традиции нет, и, возможно, этим (наряду со скверно поставленным кинообразованием) объясняется неумение и нежелание отечественных режиссеров придумывать и ставить оригинальные жанровые шоустопперы. Хотя есть на кого ориентироваться: наверное, одним из самых знаменитых шоустопперов в истории мирового кино является сцена пляски опричников из второй серии «Ивана Грозного», обособленная от остального действия не только монтажно и смыслово, но даже цветом. Увы, похоже, уроки Эйзенштейна лучше усвоили в американских киношколах, нежели в российских.

В наши дни, когда кино оказалось зажато между Сциллой и Харибдой, то есть между маркетингово ориентированой, просчитанной и предсказуемой концепцией голливудского блокбастера и безответственной, шарлатанской продукцией «артхауса», только шоустопперы остаются маленькими островками творчества, на которых еще может иметь место воплощение оригинальных художественных идей. И поскольку шоустопперы принадлежат исключительно жанровому кино, это приводит нас к неизбежному выводу, что на сегодня реализация подлинного авторского потенциала возможна только в жанровых произведениях.

---

[5] Цит. по интервью Джеки Чана с американского DVD-релиза «Полицейской истории».

НИНА ЦЫРКУН

Ко-*микс*: героический эпос как жанровый гибрид

В ноябре 2010 года по случаю десятилетия со дня выхода на экраны фильма «Неуязвимый» М. Найт Шьямалан дал интервью ведущему телеканала MTV Джошу Хоровицу. Прежде всего режиссер объяснил причину не слишком значительного коммерческого успеха картины. По его мнению, дело в том, что маркетологи отказались рекламировать ее в качестве комикса, поскольку в то время жанр этот пребывал в упадке и особой популярностью не пользовался. Но Шьямалан оказался на редкость проницательным: практически сразу, в нулевые годы, кинокомикс взлетел на олимп успеха и сделался популярным как никогда прежде. Соответственно и зрительский спрос на «Неуязвимого» с годами стал возрастать, так что со временем фильм окупился более чем втройне (75 миллионов долларов бюджет, чуть больше 95 миллионов сборы в США и 153 — в мире).

«Неуязвимый», жанр которого осторожные продюсеры определили как гибрид фэнтези, триллера, драмы и детектива, тем не менее нарочито отсылает зрителя к комиксу. А синтетический жанр, присвоенный промоутерами, оказался псевдонимом комикса. Фильму предпосылается следующая справка: «В среднестатистическом комиксе 35 страниц и 124 иллюстрации. Цена колеблется от 1 до 140 тысяч долларов. В Соединенных Штатах ежедневно продается 172 тысячи экземпляров комиксов. Свыше 62 780 штук в год. Среднестатистический коллекционер имеет в доме 3 312 комиксов и проводит около одного года жизни за их чтением». Имя героя, которого играет Брюс Уиллис, Дэвид Данн, придумано в соответствии с тенденцией называть супергероев комиксов аллитеративными именами — Брюс Бэннер (Халк), Кларк Кент (Супермен), Питер Паркер (Человек-паук) и т.д. Комикс строится на дуальности персонажей (в подавляющем большинстве случаев — на их противопоставлении как противостоянии добра и зла). Второй персонаж — в данном случае Элайджа Прайс — «Мистер Стеклянный» (Сэмюел Л. Джексон) — владелец галереи комиксов, который провоцирует Дэвида к выявлению суперспособностей. Они взаимопротивоположны; в отличие от классической диспозиции комикса, репрезентирующей борьбу добра и зла, здесь мы прежде всего видим два человеческих типа. С одной стороны, неуязвимый, вышедший без единой царапины из страшной железнодорожной катастрофы Дэвид, с другой — хрупкий, не встающий с инвалидной коляски Элайджа, уже родившийся с переломами обеих ног.

«Неуязвимый», режиссер М. Найт Шьямалан

Визуально стратегически значимая дуальность подчеркивается навязчивым использованием отражений (в начале фильма мы видим мать Элайджи, которая только что его родила, отраженной в зеркале магазина готового платья, где случилось это событие; когда камера отъезжает, зритель замечает, что это отражение отражения). Бинарная оппозиция Дэвид/Элайджа че-

рез весь фильм подчеркивается контрастными локальными (соответственно зеленым и лиловым) цветами, что также характерно для изобразительности комикса, причем по мере усиления проявлений неуязвимости зеленый цвет в одежде Дэвида становится доминирующим. Фабула фильма в основных чертах соответствует типичной коллизии комикса: герой (обыкновенный охранник) обнаруживает в себе сверхспособности; но если в классическом комиксе протагонист далее борется со злом и побеждает в схватке с его реальным воплощением, то Шьямалан, собственно, весь фильм выстраивает на развертке этого «первого акта», то есть снимает фильм о том, как обычный человек постигает невероятную масштабность своих возможностей и учится справляться со своим неожиданным могуществом. Режиссер воспользовался привычной идеологией комикса, чтобы подцепить зрителя на крючок и рассказать ему историю иного рода — о том, как (вопреки обыденному мнению) страшно почувствовать себя избранным, баловнем судьбы.

Шьямалан прибегнул к жанру комикса для запуска механизма идентификации. Десять лет спустя режиссер сожалеет, что недоиспользовал потенциал канона и, соответственно, обеспечиваемые им позитивные возможности комикса: «Следовало добавить хотя бы на волос радости от осознания ниспосланного Дэвиду дара... Фильм, кроме всего прочего, должен был быть о мальчике, который верит в то, что его отец — Супермен, и о том, что ребенок прав». Однако как раз педалируя заурядность, «нормальность» своего героя, режиссер добивается того, что рядовой зритель идентифицирует себя с ним.

Что же касается гибридности, то комиксу она присуща изначально: синтез рисунков и слов создает комплексный нарратив, который стратегически может использоваться в различных целях — от чисто развлекательной до идеологично насыщенной. Кстати, в последние годы традиционный термин comics с подачи теоретика и практика комикса Скотта Мак-Клауда все чаще заменяется новым — comix, подчеркивающим миксовую природу артефакта. Комикс вообще «межпространственно» существует не только на границе литературной и визуальной деятельности, но и в принципе на границе высокого и низкого искусства, художественных и коммерческих интересов, национальных и этнически чуждых компонентов и влияний; наконец (как секвенциальное искусство, обозначенное так его первым теоретиком Уиллом Эйснером) в форме печатной и экранной продукции.

Здесь уместно солидаризироваться с позицией Надежды Маньковской, полагающей, что сближение с массовой культурой — опознавательный знак постмодернизма, институционализация бывшего «мусора культуры» в качестве инакового и уже тем самым инновационного.

Уилл Эйснер. «Призрак»

Интертекстуальные связи кинокомикса с его более ранними нарративными формами проявляются не только в самом очевидном — заимствовании персонажей, но и в стилистическом влиянии, причем обоюдном. Так, визуальная стратегия «Города грехов» Фрэнка Миллера и Роберта Родригеса и «Мстителя» Миллера (впервые появившегося в графических сериях Эйснера) отличается демонстративной стилизацией изображения под комикс исходно-

«Флэш Гордон», режиссер Фредерик Стефани

го графического романа, однако и стилистика последнего, в свою очередь, явно испытала на себе влияние фильмического нуара.

Как пишет Карен Некифэроу, «Гибридность медиума, стиля и нарратива помогает истории и идеологии быть наиболее легко и целостно воспринятыми, то есть стать по-настоящему эффективным текстом»[1]. Думаю, одним из самых существенных признаков эффективности применительно к комиксу можно считать его роль в системе социализации. Эффективность комикса как жанра обеспечивает ему особую нишу в ситуации «посткультуры», как определил ее Виктор Бычков. Напомню, что Бычков предложил хронотипологию искусства XX (теперь уже и XXI) века: авангард, модернизм, постмодернизм, консерватизм. (Надежда Маньковская добавляет неоавангард и виртуальность.) Феномены, обозначаемые с помощью префикса пост- (постмодерн, постструктурализм и проч.), объединены ощущением кризиса традиционных гуманистических ценностей. В противовес им функционирует консерватизм, по определению Бычкова, «пестрая и бескрайняя охранительно-академизированно-коммерциализированная сфера художественной культуры, ориентированная (иногда сущностно, чаще формально) на сохранение и поддержание жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого... с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у символизма, авангарда, модернизма»[2].

Консерватизм — это та охранительно-коммерческая эстетическая подушка, «наполнителем» которой и является комикс. Применительно к нему

---

[1] Neckyfarow Karen. Hybridity in Comic Book Films: A case-study of the complexity of three adaptations. http://metapedia.com/wiki/index.php

[2] Маньковская Надежда. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М., 2009, с. 406—407. См. также: Быков В., Маньковская Н., Иванов В. Трилогия «Живая эстетика и современная философия искусства». М., 2012.

можно сказать, что, довольно широко используя потенциал символизма и авангарда, опираясь на неклассические принципы постмодернизма, он остается консервативным, что и привлекает зрительские массы, которых отпугивает холодный рационализм искусства, основанного на маргинальных для классической эстетики принципах игры, иронии и безобразного, на, по слову Маньковской, установке «осознанной демонстрации «усталости» от культуры».

Супергерои составляют пантеон живого героического эпоса, и в этом качестве могут считаться метафорической репрезентацией ситуаций разного масштаба и уровня. С одной стороны, они являются «сверхчеловеками», божествами, восходящими к античной или ветхозаветной мифологии, и в этом плане соприкасаются с наследием «высокой» культуры. Имя Чародея Шазама (Shazam), которое выкрикивал Билли Бэтсон, он же Капитан Марвел, что и придавало ему сверхъестественные силы, — это акроним из начальных букв богов и героев: Соломон (мудрость), Геркулес (сила), Атлас (выносливость), Зевс (власть), Ахилл (храбрость), Меркурий (стремительность). С другой стороны, супергерои — порождение конкретной социокультурной, политической и экономической обстановки, воплощение национального характера в его идеале.

«Бэтмен», режиссер Тим Бёртон

В эпоху Великой Депрессии главными героями комиксов и фильмов были гангстеры; как только ситуация переломилась в сторону торжества закона, их место заняли супергерои, успешно борющиеся с криминалом, воплощающие маркирующие черты американского национального характера — индивидуализм и мессианизм.

Мессианство первого киносупермена Флэша Гордона было устремлено к звездам. В этом отчасти отразился свойственный масскульту того времени эскапизм — наследие едва закончившейся Великой Депрессии, рождавшей мрачные настроения безвыходности, требующие утешения; но тут уже наклюнулся и победительный пафос. Несмотря на довольно большой бюджет (300 тысяч долларов), в съемках были задействованы декорации студии Universal, которые использовались в работе над фильмами ужасов и романтическими драмами — «Невеста Франкенштейна», «Дочь Дракулы», «Мумия», «Призрак оперы» и «Горбун собора Парижской Богоматери», что при костюмах, напоминающих о римских легионерах, и гаджетов, вроде «космографа», сообщило картине характерный гибридный эклектический стиль. Чарлз Миддлтон в роли тирана Минга Безжалостного с планеты Монго был загримирован и одет под условного Чингисхана, явно указывая на угрозу с Востока.

С 1912 года к середине 30-х (первый полнометражный фильм по комиксам Алекса Реймонда «Флэш Гордон» вышел в 1936-м) Голливуд выпустил более двухсот комиксов в виде двухчастевых эпизодов, которые демонстрировались по субботам на дневных сеансах для семейного просмотра. В фильме Фредерика Стефани эпизоды соединили приключениями супергероя, роль которого исполнил дважды чемпион Олимпийских игр по плаванию Ларри «Бастер» Крэбб. От первоисточника фильм унаследовал стремительность и схематизм действия и лапидарный текст, практически воспроизводивший тексты филактеров («пузырей», в которые помещают реплики персонажей в рисованном комиксе). Наивная избыточность и преувеличенность, маргинальность, характерные для «Флэша Гордона», можно рассматривать как опознавательные знаки кэмпа; характерно, что Сьюзен Зонтаг поместила его в свой

список кэмповых произведений наряду с операми Беллини, архитектурой Гауди и «Лебединым озером». Она же отметила изменчивость канона кэмпа, то есть периодическую переоценку ценностей, превращение безобразного в прекрасное и, видимо, наоборот, что сулит комиксу вечную молодость. И в то же время закрепляет за ним вполне респектабельную нишу умеренно консервативного жанра. Как пишет Эндрю Росс, «Стратегия кэмпа никогда не порывает с существующими культурными практиками в поисках новых — альтернативных или оппозиционных. Это только этика выживания, но ни в коем случае не оппозиционная практика»[3].

«Женщина-кошка», режиссер Питоф

В 1939 году родился графический Бэтмен. Он не обладал никакими особыми способностями, кроме желания бороться со злом во всех его проявлениях, в том числе в виде коррупции. Можно сказать, что Бэтмена породил «новый курс» Теодора Рузвельта, который помог американцам увериться в своих силах. Бэтмен резонировал с чувствами тех, кого еще совсем недавно называли «забытыми» и кто вдруг ощутил в себе достаточно сил, чтобы своим трудом и своим противостоянием несправедливости, в сотрудничестве с такими же, как он, занять достойное место.

Во время второй мировой войны Бэтмен не очень активно участвовал в боевых действиях, он главным образом продавал облигации военного займа; самым героичным в этот период стал Капитан Америка, в 2011 году появившийся на экране в нашем прокате в фильме Джо Джонстона под названием «Первый мститель» (Captain America: The First Avenger). «Капитан Америка» — самый идеологизированный и политически скандальный комикс, вокруг которого не раз закипали страсти. Впервые — в момент рождения главного героя, патриота Стива Роджерса. Это произошло в канун нового 1941 года, за год до нападения японцев на американскую базу Пёрл Харбор и вступления Америки во вторую мировую войну; рисованный комикс Джо Саймона и Джека Кирби появился на прилавках, вызвав бурю негодования среди пацифистов. Благородным апологетам ненасилия не нравилось, что парень из Бруклина бьет в челюсть Адольфа Гитлера. Они боялись навлечь на себя гнев фюрера. А Стив не боялся, обивал пороги призывных пунктов, надеясь, что его отправят сражаться в Европу, несмотря на его малый рост, дистрофический вес и целый список хронических болезней. И только благодаря себе подобному — умнику-очкарику, эмигранту из Германии Абрахаму Эрскину (Стэнли Туччи), рекомендовавшему Стива в экспериментальный эскадрон, — он оказался в армии, где выявились его незаурядные интеллектуальные качества. А мышцы и рост ему добавили с помощью сыворотки, синтезированной доктором Эрскином (тем самым вернув

[3] R o s s Andrew. Uses of Camp. — In: No Respect: Intellectuals and Popular Culture. New York, Routledge, 1989, p. 163.

актеру Крису Эвансу его истинный облик, рост, вес и мышечную массу). Ну, дальше все идет по законам комикса, включая последний решительный бой Стива, уже известного как Капитан Америка, с нацистским злодеем-сверхчеловеком по прозвищу Красный Череп (Хьюго Уивинг), что блистательно снято оператором Шелли Джонсоном — как будто это оживший графический комикс, даже с эффектом растушевки фона (а фильм целиком он снимает как выцветшее цветное фото с репродукциями фантастических дивайсов, будто изображенных ар-деко-футуристом).

В конце 50-х графические сюжеты с Бэтменом, наряду с sci-fi хоррорами, строились на эксплуатации научно-фантастических тем, связанных со страхами, порожденными «холодной войной», исследованиями в области ядерной энергии и испытаниями атомных бомб. Параноидальный ужас подогревался маккартистской политикой «охоты на ведьм», среди которых оказались и авторы комиксов. Психиатр Фредерик Вертем опубликовал книгу «Соблазнение невинных», в которой утверждалось, будто комиксы провоцируют отклонения в психике детей и подростков, к тому же Бэтмен, Робин и дворецкий Альфред — геи: они ведь живут в прелестном уютном особняке, украшенном цветами, а это дом мечты гомосексуалистов. Вертем усматривал гомоэротический намек в визуальном облике Робина, который фигурировал в халате, из-под которого выглядывали голые (по-видимому, бритые) ноги. Комиксмейкеры взволновались и в поисках путей выживания, в целях самосохранения выставили защиту в виде самоцензуры — в 1954 году приняли производственный кодекс (наподобие кодекса Хейса), который не утратил своей действенности вплоть до начала 80-х. Это не особенно помогло: 1955 год можно считать последним годом «золотого века» комикса.

Стэн Ли, Джек Кирби, Дик Айерс. «Рохайд Кид»

В 60-е наметилось резкое изменение в среде потребителей жанра (возможно, обусловленное самой запретностью этого плода): дешевыми комиксами, прежде считавшимися достоянием детей, подростков и невзыскательной публики, заинтересовались в студенческой среде, вообще в среде образованных взрослых читателей. Рынок мгновенно отреагировал: изменились в сторону ранее запретных тем сюжеты, провокационность которых заставила комикс уйти в подполье, — введение в оборот проблем наркотиков и алкоголизма, естественно, не могло поощряться кодексом.

В 1966 году Бэтмен стал героем телесериалов, решенных в стиле кэмпа, характерного для поп-арта; Энди Уорхол и Рой Лихтенстайн охотно заимствовали визуальную стилистику комиксов (достаточно вспомнить знаменитый портрет Мэрилин Монро). Невероятный успех сериала студии ABC, который шел в течение 26 недель и, в свою очередь, способствовал росту продаж графических комиксов, естественно, натолкнул продюсеров на мысль снять полнометражный фильм, который и вышел на экраны уже в том же году.

Однако ажиотажный спрос не мог не смениться спадом интереса со стороны публики; популярность комиксов, как и другого национального жанра — вестерна — поднимается и падает волнообразно, но расстаться с любимыми персонажами навсегда публика не желает. (О «неистребимости» супергероев говорит тот факт, что когда в 1996 году издательство Marvel, желая избавиться от старых персонажей и освободить место для новых, задействовало всех

своих героев в глобальном сюжете Onslaught Saga («Сага об Онслоте»), где в финале большинство из них, в том числе Мстители и Фантастическая Четверка, погибают, читатели отреагировали долларом. Продажи резко упали, и тогда год спустя все супергерои вернулись на прилавки в сюжете «Возрожденные герои» (Heroes Reborn).

Поскольку я уже упомянула вестерн, следует заметить, что эти жанры роднит между собой то, что они в наибольшей степени выступают зеркалом национальной идентичности и эволюционируют вместе с самой нацией. Соответственно, симбиоз мифа и общества отражается в отношениях между супергероями и публикой; супергерой — плод того общества, в котором живут его создатели, и он, в свою очередь, оказывает на общество свое воздействие, бумерангом сказывающееся затем на этом образе. В городах современной Америки нередко можно увидеть одетых в костюмы супергероев людей, которые называют себя RLSHs, или Reals — Реальные Супергерои. Они выходят на улицу, чтобы тем или иным способом изменить жизнь — просто поднять кому-то настроение, поучаствовать в благотворительной акции, оказать услугу, а то и пресечь преступление или выразить протест. (В последнее время такое замечается и в России, но это единичные случаи.)

Пребывание Бэтмена и других супергероев в двух ипостасях — обычного человека, исполняющего свои повседневные обязанности, и героя, побеждающего зло, — делает их одновременно и реальностью, и мечтой, фантазией, на наших глазах опять же претворяющейся в реальность. Супергерой — это и ролевая модель, и образ, сотворенный по типу рядового американца, взывающий к патриотическим чувствам граждан: не случайно один из долгожителей-супергероев носит имя Капитан Америка. Супергероям передоверяются те функции, которые рядовой гражданин выполнить не может. Так им выдается carte blanche в борьбе с преступниками, что позволяет переступить букву закона. В результате либеральные критики усматривают в Бэтмене, например, ницшеанские, а то и фашизоидные черты. Тонкость, однако, в том, что само зло в комиксах традиционно дегуманизировалось, представало в монструозных, на худой случай экзотических, формах — таких, как гротескные персонажи-фрики из комикса про суперполицейского Дика Трейси, Минг Безжалостный в 30-е годы или советский Титановый Человек в эпоху «холодной войны». Но это не значит, что супергерой превращается в отморозка, которому все позволено; как говорит Человек-паук, обитающий на обыкновенной нью-йоркской улице: «С большой властью приходит и большая ответственность».

Ответственность же авторов кинокомиксов объясняет тот факт, что последние всегда сильно отстают от рискованных инноваций в рисованных сериях и графических романах. Тем не менее процесс идет. Например, в 2002 году издательство Marvel вернулось к образу ковбоя Рохайда Кида, который впервые появился в 50-е годы, и откровенно признало его гомосексуальную ориентацию, заодно объявив себя прогрессивной компанией. Актуализировалось новое прочтение старых комиксов, и появился первый открытый супергерой-гей Нортстар, страдающий неким таинственным заболеванием (по-видимому, ВИЧ-инфекцией), что не помешало ему стать олимпийским чемпионом. Правда, он все-таки не гражданин США, а канадец — с иностранцев спрос всегда иной. Тем не менее в 2004 году вышла трилогия о паре женатых геев — Миднайтере и Аполло, которые тоже, при всех кокетливо-женственных примочках, сохраняли черты благородной мужественности. В кинематографе же подобных персонажей пока нет, остается только трактовать на желаемый лад амбивалентный образ все того же Бэтмена.

В 1986 году Фрэнк Миллер выпустил новую графическую серию под названием «Бэтмен. Возвращение Темного рыцаря». Надо заметить, что в это время вместо дешевых брошюр стали продаваться комиксы в так называемом «престижном формате» по гораздо более высокой цене, но они раскупались новыми взрослыми читателями из среднего класса. В новой серии, в отличие

от прочих героев, на внешности которых не сказывалось течение времени, Бэтмен дожил до пятидесяти с лишним лет и теперь рефлексировал по поводу прожитой жизни и приходил к выводу, что труды его пошли прахом: Готэм-сити стал еще более зловещим городом, нежели десятилетия назад. Как комментировал Миллер: «Это классический случай героя, который чувствует, что выпал из своего времени, им овладевает стремление к смерти, как у воина, выходящего на последнюю битву, чтобы обрести покой». Бэтмен превратился в символ распада общества и краха американского идеализма. Изменился

Уоррен Эллис, Брайан Хитч. «Миднайтер и Аполло»

общий колорит и стилистика нарратива; оставалось только ностальгически вспоминать времена, когда комиксы стоили пару центов, а «плохие парни» выходили на улицу лишь по ночам.

В 1989 году Тим Бёртон, снимая первый полнометражный фильм о Бэтмене, вернул ему оптимистичное настроение из 40-х годов, поместив, однако, в мрачную атмосферу города, напоминающую Метрополис Фрица Ланга или Лос-Анджелес «Блейдраннера» Ридли Скотта. На экране трагизм позднего графического комикса исчез; по характеру Бэтмен был, скорее, не Темным рыцарем, а Суперменом.

Как бы то ни было, историзм существования супергероев относителен. Особенно радикально развел этих персонажей с историческим контекстом Умберто Эко. Он заметил, что погружение Супермена в слишком реалистичную среду неминуемо заставило бы его прожить жизнь обычного человека от молодости до старости, а там и до смерти. Поэтому он существует в некоей онейрической атмосфере, которая не позволяет читателю определить время действия[4].

Эссе «Миф о Супермене» было написано Эко в 1972 году, а в 1986-м Фрэнк Миллер выпустил комикс «Бэтмен. Возвращение», который как раз

[4] Eco Umberto. The Myth of Superman. Diacritics 2. — In: Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Poststructuralism. Ed. Robert Con Davis. New York, Longman, 1986, p. 330—344.

и начинался с того, что супергерой постарел, уже десять лет как пребывал в отставке и для новых поколений превратился в мифическую фигуру. Возможно, это было сделано отцом Бэтмена не без влияния кинематографа.

Условная вневременность графических комиксов, предполагающая домысливание читателем, умение читать между строк — одно, а кинематографическая среда — другое. Она требует определенной вещественно-визуальной конкретизации, а стало быть, указывает и на время. Соответственно, время диктует свои инновации. В начале 80-х появилась графическая Электра; одна из рисованных серий называлась «Электра, убийца». Характер супергероини, родившейся под влиянием феминистской экстремы, именем своим указывал на прототип — здесь нашлось место и «комплексу Электры», и мстительности, и женскому мачизму. Античный миф был не единственным источником вдохновения для автора, Фрэнка Миллера; в повествование вплетались модные мотивы традиций, заимствованных из сказаний о японских ниндзя, мотивы восточного и западного мистицизма. В экранизации «Электры» 2005 года режиссер Роб Бауман вместе с командой сценаристов смягчил брутальность образа, сохранив его гибридность.

И все же комикс остается одним из самых консервативных жанров в изображении женщин и преимущественно ориентируется на мужскую точку зрения. У того же Фрэнка Миллера и Роберта Родригеса в «Городе грехов» женщины — это проститутки, соблазнительницы, красотки с календаря, femme fatale, содержанки-любовницы. Их второстепенно-подчиненная роль подчеркивается тем, что в главных мужских ролях — авторитетные актеры-звезды (Брюс Уиллис, Мики Рурк, Клайв Оуэн, Бенисио дель Торо), а женщин играли прекрасные собой, но довольно молодые и в ту пору мало известные Росарио Доусон, Джессика Альба, Бриттани Мёрфи, Джейми Кинг. Женские образы менее рельефно прописаны и стереотипны (проститутка с золотым сердцем, официантка, терпящая побои от бойфрендов, мадам-доминатрикс); они по меньшей мере амбивалентны: если даже обладают сильным характером и вполне независимы, комментарий со стороны мужчин-повествователей снижает их имидж; они вызывающе одеты, оцениваются в основном с точки зрения их сексуальной привлекательности, то есть «объективируются» в самой что ни на есть патриархатной традиции. Мужчины либо идеализируют их, возводя на пьедестал, в чем проявляется патернализм, и таким образом тешат свое самолюбие, подкрепляемое долгом их защиты и покровительства, либо же в их глазах женщины атрибутируются как работницы секс-индустрии и тем самым кодируются как морально ущербные или греховные существа. Но следует вместе с тем признать: женщины «Города грехов» не беспомощны и не слабы; скорее, хитроумны и воинственны — иначе феминистки накинулись бы на создателей фильма стаей и загрызли.

Движение за равные права и активность «черных пантер» в конце 60-х вызвали к жизни чернокожих супергероев, таких как Сокол и Люк Кейдж/Пауэрмен. В 1973 году сначала в качестве эпизодического персонажа комикса «Могила Дракулы» появился афроангличанин Блейд. Художник Джин Голан создал его образ на основе черт нескольких актеров, в том числе бывшего футболиста, а затем кинозвезды Джима Брауна. Достойное киновоплощение Блейд нашел не сразу; в 1998-м у Стива Норрингтона эту роль сыграл Уэсли Снайпс, но поначалу особого фурора не произвел. Зато блистательный «Блейд-2» Гильермо дель Торо ознаменовал начало новой эры комиксов. Эту ситуацию можно, пожалуй, сравнить с избранием на пост президента Барака Обамы: нация консолидировалась на общих интересах темнокожего населения, демократически настроенного среднего класса и даже «синих воротничков» самого консервативного из штатов — Техаса.

Протагонист оказался героем-гибридом, существующим на «границах»: афроамериканец; полувампир-получеловек (кроме прозвища Блейд у него есть второе — Дейуокер, то есть Дневной бродяга); наконец, полувампир, уничтожающий вампиров как класс из личной мести, но и в интересах всего чело-

вечества, ибо те желают установить над «людским скотом» власть кровавого бога Ла Магра. То есть индивидуальные интересы совпали с общественными, а это и есть доминанта «американского характера» как идеала. Рискну предположить, что внешний образ Нео, сыгранный Киану Ривзом в «Матрице», которая вышла годом позже первого «Блейда», в общих чертах повторял образ Блейда в его черном развевающемся тренче. В таком случае это можно рассматривать как иронический перевертыш популярного в 70-е годы blacksploitation — использования тем фильмов с белыми персонажами в качестве

«Хроника», режиссер Джошуа Транк

римейков уже с чернокожими героями (типа «Дракула»/»Блекула»). Не случайно в сиквеле белые вампиры приходят за помощью к чернокожему Блейду, чтобы объединиться в борьбе против общей угрозы.

Поскольку Блейд был мутантом, его успех вдохновил Marvel Studios на дальнейшие шаги по адаптации к большому экрану комиксов о мутантах со сверхспособностями, что отвечало вошедшей в кульминационную фазу политкорректности. В 2000 году вышли в свет «Люди Икс» Брайана Сингера, где мужские роли мутантов были доверены звездам Королевского Шекспировского театра Патрику Стюарту и Йену Маккеллену, а женские — самым красивым актрисам-супермоделям — Хэлли Берри и Ребекке Ромин-Стамос. Надо заметить, что комикс и в этом отношении запоздал с адаптацией: Люди Икс в качестве супергероев появились в графическом виде в конце 60-х, до эпохи политкорректности. Важно, что в социально-психической маркировке отсутствует уничижительная покровительственность: среди мутантов есть богатые и бедные, благородные и злодеи, американцы и иностранцы — это каждый раз фьюжн, где тот или иной недостаток оказывается более чем компенсаторным фактором — преимуществом по отношению к «норме».

По аналогии с известным слоганом 60-х «черное — прекрасно» можно сказать, что месседж «Людей Икс»: «мутант — это прекрасно». Но дело не только в реабилитации определенного социального меньшинства. Социальный идейный пласт франшизы — неискорененная опасность евгеники, геноцида, страх «нормального» общества перед людьми с психофизическими отклонениями.

Политический месседж, экзистенциальная проблема и психологическая волативность супергероя в 2008 году соединились в «Темном рыцаре» Кристофера Нолана, убедительно обозначив выход вслед за графическим и кине-

матографического комикса из гетто подростковости. Нолан не побоялся на священном поле мейнстрима препарировать природу добра, неизбежно оборачивающегося злом, ибо одно без другого не существует. У Джокера с его змеиными повадками и шипящим голосом нет никаких популярных фрейдистских оправданий для злодейства, его зло беспричинно и безмотивно, и против его лома нет приема. Хуже всего то, что те, кто пытается бороться с ним из лучших побуждений, неизбежно становятся маленькими джокерами.

Супермен пользовался особой популярностью во времена, когда население было в большей мере подвержено страхам и подсознательно искало защиты у более могущественных и, безусловно, добропорядочных сил. И в графических, и в кинокомиксах про супергероев воспроизводится типичный план как бы парящего над людской толпой спасителя, словно излучающего на нее нездешний свет. Когда в начале 90-х некоторые графические комиксы посуровели и этот благодатный свет стал исчезать со страниц, стали падать тиражи. Читатели не желали платить за безнадегу. Однако же даже постаревший и погрустневший Бэтмен продолжает быть любимым героем, потому что в нем по-прежнему почитатели так или иначе видят собственное отражение. Они видят в нем, в отличие от Супермена, человека и идентифицируют себя с ним, на его примере учатся справляться с собственной раздвоенностью, растроенностью и т.д. Переживший в детстве травму гибели родителей Брюс подсознательно нащупывает модус нормального существования в расщеплении личности. Цельность характера распадается, демонстрируя его двойственность: беспечного светского плейбоя днем и одержимого идеей справедливости воителя ночью. Брюс/Бэтмен — пример психологического «раздельного мышления», компартментализации, позволяющей индивиду бесконфликтно существовать в двух (или более) состояниях, будто не осознавая этих внутренних противоречий. Сама по себе компартментализация считается защитным механизмом, позволяющим индивиду отрешиться от нежелательной информации извне, чтобы, условно говоря, нормально жить. В этом плане Бэтмен ничем не отличается от обывателя, который не хочет знать о существовании живодерен, но при этом не становится вегетарианцем. Ситуация постмодерна требует от людей такого рода защиты чуть ли не ежеминутно, и в этом смысле терапевтическая функция комиксов уникальна.

Векторы расширения возможностей комикса в перспективе неистощимы и пути его неисповедимы. Идеология глобализма, стирающая границы между культурами, нашла свое отражение и в индустрии американского комикса, начинающего приобретать качество интернационального продукта. («Никакого Голливуда уже не существует, — констатирует Стивен Спилберг. — Есть только мировое глобальное кино».) Это отразилось и на смысловой составляющей, и на стилистическом облике фильмов. Например, Ан Ли в «Халке» 2003 года дал четкую по-голливудски картинку, адекватно использовав расщепленный экран, аккуратно намекая на рисованную историю и тем самым как бы препарировав жанр; то есть режиссер формализовал мейнстримный продукт, придав ему черты артхауса через намеренную архаизацию. В 2004 году компания Warner Bros. пригласила француза Питофа для экранизации графической серии «Женщина-кошка», и режиссер превратил невинный комикс в эротичное и экстравагантное зрелище типа родной для его культуры «Барбарелы». Кроме того, в его фильме возникла остросоциальная современная тема отцов, обкрадывающих своих детей, лишающих их силы и энергии, что на уровне метасюжета прочитывалось как глобальная проблема истощения природных ресурсов в ущерб будущим поколениям.

В 2008 году нового «Невероятного Халка» доверили иностранцу, французу Луи Леттерье. В его трактовке зеленый монстр превратился в наследника хрестоматийного парии — создания Франкенштейна Мэри Шелли, — которого в 1931 году изобразил Борис Карлофф, и в то же время «доктора Джекила», который сам себе нравится в ипостаси «мистера Хайда». В постановке комикса «Хеллбой-2. Золотая армия» испанец Гильермо дель Торо сломал ка-

нон жанра, поместив фильм в сказочную территорию своего испанского по природе «Лабиринта фавна». Англичанин Мэтью Вон комедией «Пипец» (Kick-Ass, 2010) навел мосты между реальностью и миром комиксов, между подростками и миром взрослых, выведя на первый план второстепенного персонажа, который раньше обозначался термином kick-ass (дословно: тот, кто получает пинка под зад).

Существует и обратное движение. В Европе Люк Бессон создал трилогию «Артур и минипуты», в которой использованы мотивы и отсылки к англосаксонской литературе и мифологии, «Апокалипсису сегодня» Копполы и «Звездным войнам», а также к творчеству Достоевского и персонажам марвеловских комиксов. Бессон переориентирует команду персонажей марвеловских комиксов The Liberators, которые воевали против американской экспансии, превращая их из монстров в освободителей Франции, высадившихся в Нормандии, где и снимался фильм. В 2011 году крупным международным событием стал фильм Спилберга «Приключения Тинтина. Тайна «Единорога» по классическому бельгийскому комиксу, автор которого Эрже разрешил экранизацию только этому американцу, а премьера состоялась одновременно в Париже и Брюсселе.

В 2008 году компания Marvel Studios выпустила первый самостоятельный фильм — «Железный человек», открыв цикл взаимосвязанных экранных комиксов, объединяя их героев в единый огромный виртуальный мир. В финале фильма Луи Леттерье «Невероятный Халк» неожиданно появляется Тони Старк из «Железного человека» и объявляет, что начинает собирать свою команду, — это предвещало начало работы над «Мстителями», которые объявятся на киноэкране в нынешнем мае, обещая быть самым грандиозным событием года. Что же касается того, куда дальше повернет логика развития жанра, скоро увидим не только в «Мстителях», но и в новом фильме Кристофера Нолана о Темном рыцаре, который тоже обещан в этом году. Тем временем комикс вошел в альянс с артхаусом через один из новейших жанров — «найденная видеозапись». Образцом этого союза стала картина дебютанта Джошуа Транка «Хроника» (2012), в котором впервые супергеройская история использовалась в формате мокьюментари, где современная видеосъемка сочетается с классическим построением фильма о супергерое, но при всем этом сохраняются и преумножаются свойственные кинокомиксу черты. Это происходит за счет еще двух сильных жанровых компонентов гибрида — семейной драмы и романа взросления. Кстати, здесь присутствуют и мотивы бремени геройства, как в притче «Неуязвимый», и одновременно переосмысливается фигура супергероя, которая не вписывается в жесткие рамки канона и тем самым в большей степени становится для зрителя объектом идентификации, чем фантасмагоричным образцом для подражания.

ИННА КУШНАРЕВА

Группа крови

Отличительное качество настоящей массовой культуры в том, что она говорит нам больше, чем собиралась сказать. В ней есть множество «точек входа», через которые можно проникнуть внутрь и оказаться совсем не там, где сам ожидал. «Сумерки. Сага» — романы Стефани Майер и их экранизации — рассчитаны на четко «таргетированную» аудиторию девочек-подростков, но в то же время универсальные вопросы класса, гендера, расы, культуры и природы переплетаются в них таким причудливым образом, что порой превосходят фантазии более искушенных авторов, занятых серьезным искусством.

Не по-детски

С возрастом в «Сумерках...» полная чехарда, хотя вопрос о нем, учитывая статус саги как литературы для подростков, немаловажен. Вампиры физически не меняются, оставаясь в том возрасте, в котором произошла трансформация. Эдвард и другие «дети» клана Калленов как будто застыли в своем «дне сурка» — снова и снова ходят в старшие классы школы, но на самом деле вампиры способны и дальше полноценно развиваться — духовно и интеллектуально. За долгие годы жизни Эдвард многому научился, например играть на фортепьяно. Джаспер, самый «старый» из детей Калленов, преодолевает жажду человеческой крови и обращается в «вегетарианство». Тем не менее Калены образовали классическую семью с папой, мамой и братьями-сестрами: хотя Эсме по времени обращения моложе своих «детей», они все равно признают ее в качестве матери, а внешне они с Карлайлом кажутся всего на несколько лет старше остальных. Устойчивость классической структуры семьи у Калленов выступает особенно ярко на фоне дисфункциональной семьи Беллы, которой приходится брать на себя родительские функции по отношению к своим разведенным родителям и заботиться о них, как будто она их мать. Вольтури, самый могущественный клан мира вампиров в «Сумерках...», на вид почти дети, хотя чувствуется, что они являются носителями мудрости (и цинизма), накапливавшейся столетиями, что только усиливает их монструозность.

Однако совсем детей среди вампиров не бывает. Женщины-вампиры от отчаяния могут попытаться обратить собственных маленьких детей, но по вампирскому кодексу, хранителями и проводниками которого являются Вольтури, — это самое тяжкое преступление. У свежеобращенных, не окрепших умом и духом детей проявляется неуправляемая жажда крови, и она остается таковой навсегда. В третьей части «Саги» — «Затмение» — Виктория, жаждущая отомстить Калленам за смерть возлюбленного, создает армию из практически одноразовых вампиров, которые в фильме показаны в основном как подростки. Очевидно, на создателей фильма повлияла иконография знаменитой японской картины «Королевская битва». Наконец, самый настоящий ребенок-монстр — Ренесми, дочь Беллы и Эдварда, человека и вампира, страшный гибрид, который в утробе матери почти разрушает ее изнутри, буквально ломая ребра и высасывая из нее все соки во время ускоренной беременности, а родившись, растет так быстро, что уже в пятнадцать лет догоняет по развитию своих теть и дядь.

Почему у вампиров не бывает детей? Вампир — это социальный статус, который не может наследоваться, несмотря на всю тягу к семейственности.

«Сумерки. Сага.
Рассвет. Часть I»,
режиссер
Билл Кондон

Вампиры, конечно, размножаются — укусами. Армия вампиров, наскоро изготовленная Викторией и ее подручным, — как ускоренный трансфер статуса в чрезвычайной ситуации, раздача чинов и званий в военное время, которая, однако, не делает их получателей полноценной аристократией. Вампиры из армии больше напоминают соседний класс фантастических существ — зомби, и, возможно, поэтому так сильны и опасны, хотя быстро идут в расход. Самое страшное преступление — создание ребенка-вампира — своеобразное нарушение меритократии, царящей в этом мире. В вампиры берут самых-самых — прежде всего, самых красивых. Кровопийцы живут семьями, но не признают кровные узы.

Вампиры и вервольфы на Грозовом перевале

В «Сумерках...» присутствует множество отсылок к литературной классике. Стефани Майер указывает на «Гордость и предубеждение» Джейн Остин как на один из источников ее вдохновения. Вторая часть саги, «Новолуние», построена на цитировании «Ромео и Джульетты»: Белла и Эдвард проходят шекспировскую пьесу в школе, а потом Эдвард, ошибочно заключив, что Белла погибла, решает преступить табу и показаться людям в своем истинном виде, чтобы его в наказание лишили жизни. Однако одним из главных источников «Сумерек...» специалисты считают «Грозовой перевал» Эмилии Бронте. Это любимая книга Беллы, а ее поклонники Эдвард и волк-оборотень Джейкоб Блэк соединяют в себе черты обоих антагонистов романа Бронте — Хитклифа и Эдгара Линтона, борющихся за Кэтрин Эрншо. В академических исследованиях «Сумерек» принято считать, что именно перераспределение черт героев вместе с добавлением фантастического элемента позволяет снять неразрешимый конфликт «Грозового перевала».

Эдвард Каллен так же богат, как Эдгар Линтон, за ним стоит любящая семья, с распростертыми объятьями принимающая Беллу, для которой союз с Эдвардом — тоже социальный лифт, как и в случае Кэтрин и Эдгара. То, что вампиры — «хладные демоны», в противоположность крайне горячим, теплокровным волкам-обортням, резонирует с обвинениями в холодности и рациональности, которые Кэти бросала Эдгару. Если Эдвард действует для Беллы как «суперэго», охраняющее ее от опрометчивых поступков, то Джейкоб, как и Хитклиф в «Грозовом перевале», воплощает необузданную стихию «Ид». Как и Хитклиф, он принадлежит к иной расе, он — чужой. Хитклиф — смуглый цыган (в новейшей экранизации «Грозового перевала» Андреа Арнольд, чтобы усилить расовый момент, его играет чернокожий). Джейкоб — индеец и так же, как и Хитклиф, фактически пролетарий в противоположность аристократичным Калленам. В отличие от Хитклифа, вернувшегося на Грозовой перевал, накопив достаточный экономический и культурный капитал, Джейкоб не получает социального лифта, так и остается в нищей резервации. Однако он смиряется с положенными ему от рождения сверхспособностями, ставящими его на один уровень с Эдвардом. Расовые коннотации образов вервольфов подчеркнуты за счет того, что они не в состоянии управлять своей трансформацией и не выбирают ее, она заложена в них на генетическом уровне. В отличие от цивилизованных вампиров Калленов, для которых воздержание — основа жизни, индейцы-оборотни не способны себя контролировать и опасны даже для самых близких людей, которые могут попасться, что называется, под горячую лапу. Оборотни, как положено туземцам, всегда реактивны: когда-то их предки впервые превратились в волков-монстров, чтобы дать отпор первым «хладным демонам», и теперь их потомки превращаются в них всякий раз, когда возле резервации появляется опасность, например наркодилеры на пляже Ла Пуш. С одной стороны, аполлонические бледные и хладные Каллены, скрывающиеся в тени, для которых преступление, карающееся смертной казнью, — выставить свое божественное, излучающее сияние тело на всеобщее обозрение. С другой — смуглые вервольфы, бегающие

в основном без одежды, дабы ничто не стесняло их дионисийской телесности, наоборот, чтобы, как положено пролетариям, подчеркнуть ее. Автора «Сумерек...» Стефани Майер не раз обвиняли в расизме, и заметно, что в экранизации режиссеры и продюсеры стремились сгладить слишком резкие контрасты, сделав Джейкоба более обаятельным.

Особенность отношений «Сумерек...» со своим предтекстом в том, что на роль Хитклифа можно взять не только Джейкоба, но и Эдварда, который при всей своей цивилизованности тоже является носителем темной и опасной страсти. После первой брачной ночи Белла просыпается в синяках и кровоподтеках среди разнесенной в щепки мебели, за чем блюстители политкорректности усматривают скрытое описание изнасилования. Но два антигероя вместо одного в «Сумерках...», наоборот, позволяют привести историю к хэппи энду. Линия с Ренесми, дочерью Беллы и Эдварда, с которой «запечатлелся»[1] Джейкоб, позволяет разрешить конфликт оборотней и вампиров. В отличие от Хитклифа, притесняющего дочь Кэтрин, чтобы отомстить миру за смерть возлюбленной при родах, Джейкоб становится хранителем и защитником вампирского клана, порвав со своей стаей, а Белла после родов остается жива.

Происхождение героя

Вампиры всегда считались байроническими героями, да и прототипом одного из первых литературных вампиров был лорд Байрон. Эдвард Каллен, в особенности в исполнении Роберта Паттинсона с его почти патологической красотой[2], внешне соответствует этому амплуа. Но в действительности Эдвард Каллен оказывается анти- или даже постбайроническим героем. Традиционный байронический герой представлял неминуемую угрозу для связанной с ним женщины. Эдвард становится защитником и хранителем Беллы и больше, чем любой другой герой саги, размышляет о добре и зле. Они меняются ролями: инициатива соблазнения принадлежит Белле. «Сумерки. Сага», несмотря на проповедь о воздержании, оказывается сверхэротизированным текстом, но не так, как это принято в историях о вампирах: укус здесь деэротизирован, а обращение показано как монструозный физиологический процесс. «Сумерки...» — это «порно воздержания». В особенности в первом фильме саги, где исполнительница роли Беллы Кристен Стюарт смотрит на Эдварда — Паттинсона с почти непристойной чувственностью и все пропитано тем подростковым эротическим томлением, не находящим выхода, которое может смутить взрослого зрителя. Как и положено героине байронической по своей природе истории, Беллу в конце концов настигает возмездие за слишком вольное поведение: чудовищная беременность и близость к смерти при родах. Но Эдвард, как постбайронический герой, осознавший свои грехи и отступившийся от нигилизма, становится для Беллы искупителем и спасителем.

Трансформация байронического героя, произошедшая с Эдвардом, связана с тем, что подобный герой всегда был богоборцем. В современном (пост)секулярном обществе, внерелигиозном, как Белла и ее окружение, он оказывается соотнесен с религией, поскольку антирелигиозность — тоже своеобразная форма религиозности. Тогда как Белла — нормальная современная девушка, не понимающая, почему, например, нельзя заниматься сексом

---

[1] «Запечатление» — особый феномен, при котором волк-оборотень видит себя рядом с другим существом и понимает, что он и это существо предназначены друг для друга, между ними есть особая связь, и он будет всегда служить этому существу. Аналог биологического и психологического импринтинга.

[2] В фильме иноприродность и жутковатость персонажей, естественно, усилились, поскольку пришлось показывать их сверхъестественные трюки, например, когда Эдвард, как ведьмак из славянской мифологии, летает с уцепившейся за него Беллой или когда вампиры отрывают друг другу головы. Создатели кинотетралогии «Сумерки» до некоторой степени «приземлили» чрезмерную высокопарность майеровских романов, экранизировав их в более низком, трэшевом ключе (в особенности это касается последней части — «Сумерки. Сага. Рассвет»).

до свадьбы и как из-за этого можно потерять душу; табу, накладываемые Эдвардом, кажутся ей необъяснимой экзотикой. Все упоминания религии в «Сумерках...» исходят от Калленов. С Карлайлом Белла обсуждает рай, ад и чистилище. Только у него есть распятие. Свою роль сыграл тот факт, что сама Стефани Майер принадлежит мормонской традиции, хотя она всегда и открещивалась от обвинений в пропаганде этого специфического учения. В реальном захолустном Форксе, прославившемся тем, что в нем не было даже «Макдоналдса» и кинотеатра, а жители казались озлобленными на весь мир, поскольку экологи закрыли у них единственное действующее производство — лесозаготовки, чтобы спасти особо ценную пятнистую сову, в Форксе, в который Мейер случайно ткнула пальцем на карте, когда искала самое удаленное к западу и дождливое место, аристократический клан Калленов выглядит по-настоящему странно. Они действительно похожи на мормонов, которых оттесняли все дальше на запад — к канадской границе.

Социальное устройство

Здесь возникает один из самых главных вопросов «Сумерек...»: почему Каллены так стремятся к социализации в захолустном Форксе?

Культурологи и литературоведы давно отмечают, что в современной культуре идет процесс приручения и одомашнивания вампиров. Изначально вампир был изгоем, который мог только скрываться в склепе. В XX веке вампирам было позволено сосуществовать с людьми, но для этого у них должен был быть какой-нибудь гандикап — например, что-то вроде аллергии на солнечный свет. Каллены почти лишены даже этой маленькой слабости. На солнце они не сгорают, как вампиры-неформалы в «Сумраке» (Near Dark) Кэтрин Бигелоу, а всего лишь начинают «отсвечивать», преломляя и отражая солнечные лучи, в буквальном смысле слова «блистать». Даже глаза Калленов, благодаря тому что они не пьют человеческую кровь, не красные, как у настоящих вампиров, а золотистые. Этим они тоже отличаются от байронических героев, которые не способны вписаться в общество, даже если захотят, — они обречены быть изгоями. А Каллены встраиваются, хотя, даже несмотря на превосходную репутацию Карлайла как врача, их все равно немного сторонятся. Связующим звеном между вампирами и людьми выступает Белла.

Кульминацией встраивания в человеческое общество становится вегетарианство Калленов — субститутом человеческой крови для них стала кровь диких животных. Здесь уместно вспомнить социальный бэкграунд вампиров в сравнении с еще одной эмблематической фигурой современной массовой культуры — зомби. Вампиры и зомби — воплощение двух главных страхов среднего класса: с одной стороны, аристократы, связанные и с кровью, и с почвой (можно вспомнить, что вампиры могли сохраняться только в родной земле и на экспорт не предназначались), с другой — зомби-пролетарии, бессмысленные и неистребимые, наваливающиеся всем коллективом. Средний класс опасается и тех, и других, даже несмотря на то, что фигура вампира овеяна романтическим ореолом, а его укус может стать социальным лифтом. Каллены — вампиры нового типа, добровольно снизошедшие из высших классов в средние. Точнее, новые, политкорректные аристократы, интеллигентные богачи, маскирующиеся под обычных, нормальных людей, а современную социальную норму задает именно средний класс.

В мире «Сумерек...» царит сложная иерархия. Есть принадлежащие к upper-middle class Каллены, с одной стороны, и две другие группы, каждая по-своему несоциализированная, с другой. Джеймс и Виктория — асоциальные вампиры, по-прежнему питающиеся человеческой кровью, — в книге скорее бродяги и расстриги, а в фильме больше напоминающие представителей богемы. Клан Вольтури — выше человеческой социальности, сверхсоциальная, настоящая, бескомпромиссная и не сдерживающая себя аристократия,

при этом являющаяся гарантом исполнения законов и следящая за тем, чтобы существование вампиров оставалось тайной для людей.

Вампиризм часто представляется как заражение, инфекция, противопоставленная нормальному естественному функционированию организма. Однако Каллены камуфлируют свой «антиприродный» характер, свою «инфицированность» собственными культурными установками (не пить человеческую кровь). Каллены как бы закрыли самих себя на карантин (вспомним, как зомби обычно запирают на карантин в том или ином месте), но этот карантин не отделяет их от остальных, а, наоборот, позволяет сливаться с обычным обществом. И Калленов ненавидят вдвойне: во-первых, потому что они — вампиры, во-вторых, поскольку они отказались от своей вампирской сущности и тем нарушили границу, например, ту, что закреплена договором с волками-оборотнями. Для последних культурные и образованные вампиры хуже вампиров как таковых, потому что ставят под сомнение основы их собственного существования. У Вольтури, в отличие от Калленов, культура — не произвольный разрыв с вампирской природой, а ее пестование. Это «патентованные» вампиры, у которых собственная природа превращена в своеобразное культурное наследие, вписанное в замковый антураж Европы — вампиры как элемент коллекции музея. Это культура сверхлюдей, господ как таковых.

Chick lit

«Сумерки...» часто обвиняют в антифеминизме, в утверждении патриархальных ценностей, в соответствии с которыми женское начало представлено только как пассивное, претерпевающее. Но на самом деле достаточно беглого ознакомления с сюжетом, чтобы заметить, что Белла — активно действующее начало, неуклонно движущееся к своей цели и утверждающее свой выбор. В соответствии с психологией девочки-подростка она находится в центре некоего универсума, вокруг нее вращаются магические миры. Каллены сразу же принимают ее в семью и защищают, рискуя своими жизнями и налаженным благополучием. Для Вольтури она, впервые появившись в их резиденции, оказывается слепым пятном, она — единственная, чьи мысли они не могут прочесть. Когда Белла сама наконец становится вампиром, она превращается в «слепую зону», блокирующую сверхспособности самих Вольтури, так что они не могут навредить ее близким. После обращения, согласно мифологии Майер, у вампира развивается та способность, которая была ярче всего акцентирована в период их существования в человеческом облике. Так, главным достоинством Карлайла, когда он был человеком (и охотником на вампиров), была доброта, поэтому Карлайл-вампир развил в себе исключительные гуманистические качества. А сверхспособностью Беллы оказывается как раз то, что она, как и положено подростку, — слепое пятно, пустое место. В экранизации этот момент стерся, поскольку в главной роли очень красивая актриса Кристен Стюарт, однако в романе все время подчеркивается, что Белла — неуклюжая, у нее обе ноги левые, она не может вписаться в господствующие стандарты женственности и в школе оказывается всем чужой. Обращение в вампира для нее — способ избавиться от подростковой неловкости и обрести идеальное тело, как у Эдварда и других, почти как в телепроектах, построенных по принципу «До и после» (диеты, пластические операции и т.д.). «Сумерки...» — терапевтическое произведение, и одно из главных показаний к его применению тот факт, что девочке-подростку еще нечего предъявить миру, она еще ничем не заслужила его любви, и тем не менее претендует на то, чтобы ее любили просто так, потому что она — это она. И Белла, вампир-блокатор, — воплощение этого «не за что-то» и «просто так».

АЮР САНДАНОВ

Нужная вещь

ЧТО ВЗЯЛ У ВЕСТЕРНА ПОСТАПОКАЛИПСИС — И ЗАЧЕМ?

> Формальные атрибуты, по которым обычно распознают вестерн, — это лишь знаки или символы его сокровенной реальности, а именно мифа. Вестерн родился из соединения мифологии с определенным средством выражения.
>
> ***Андре Базен***

Постапокалиптические фильмы сложно свести к единой формуле. Это и фантазийный эпос, и камерная драма выживания, и незатейливый экшн, и неожиданно политизированный хоррор. Тем не менее сюжет «о том, что после» занимает все более важное место в сердцах современных зрителей. Именно феномен популярности позволяет делать обобщения: постапокалипсис очевидно удовлетворяет определенные запросы, независимо от жанровой родословной произведения и даже разновидности медиа — кинофильма, книги, компьютерной игры, графического романа.

Сами по себе параллели «пустынного» постапокалипсиса с вестерном, с одной стороны, легко обозначаемы, а с другой — поверхностны. Для создателей «Парня и его собаки» (1974, режиссер Л.К.Джонс) и «Безумного Макса-2: Воин дороги» (1981, режиссер Джордж Миллер), фильмов, которые кодифицировали такой вариант постапокалипсиса, вестерн был рабочим материалом (так же, как первая часть «Макса» отчасти черпала вдохновение в мифологии бунтарей-мотогонщиков 50-х). Однако в *рецепции* постапокалипсиса, в его значении для массового искусства, в том, какая именно матрица стала определяющей для современных вариаций на постапокалиптическую тему, есть существенные и неочевидные привязки к культурному значению вестерна. О них и пойдет речь.

Во-первых, вестерн был воплощением идеи manifest destiny, программным выражением американской идентичности и ее же программирующим устройством. Он помогал закрепить *ощущение фронтира* тем, кто уже не застал эпоху освоения земель, при этом мгновенно переводя ее хронотоп и типологию персонажей в мифологическое, сказочное пространство. Эту функцию по программированию и укреплению идентичности американской нации теперь во многом выполняет постапокалиптика — причем по тому же принципу, что и вестерн.

Во-вторых, постапокалиптика позаимствовала из вестерна не только вещную атрибутику, но и самые существенные сюжетно-идейные элементы, которые и обеспечивают ей сегодня популярность и актуальность. Это фигура народного мстителя-вигилянта, в чистом виде существовавшая в вестерне и размытая до потери художественной действенности в иных жанрах, образ внешней угрозы как неисчислимой и непостижимой орды врагов, образ внутренней угрозы как опасности немотивированного «хулиганского» насилия и мотив мастера пистолета и меча, выходящего против бандитов в открытую.

Manifest destiny

Американский историк Фредерик Джексон Тёрнер в 1893 году опубликовал труд под названием «Значение фронтира в американской истории», где сформулировал «гипотезу фронтира». Он отметил, что именно необходимость освоения новых земель вслед за движущейся границей фронтира заставила людей осво-

Афиша шоу «Дикий Запад Буффало Билла и Всемирный съезд суровых наездников»

бодиться от специфически европейского мышления, создать новые жизненные практики. Именно этот процесс и был «американизацией», или, как это принято называть, становлением национального самосознания. В 1890 году после переписи населения было объявлено, что колонизация завершена и фронтир как понятие существовать перестал. Гипотеза Тёрнера вызывала тревогу: а что, если вместе с ним «сдуется» и американская предприимчивость?

Влияние гипотезы было существенным: Теодор Рузвельт предполагал, что динамике фронтира нельзя давать угаснуть и Америка должна продолжить экспансию за пределами континента, а Джон Ф. Кеннеди спустя семьдесят лет назвал экспансию США в космос «новым фронтиром».

Собственно говоря, ностальгировать по «беззаконию» Дикого Запада в Америке начали еще во времена Дикого Запада — уже в конце XIX века Буффало Билл со своим Wild West Show колесил по стране и давал водевильные представления «о Диком Западе»: с трюковой стрельбой, вольтижировкой и «этнографическими» плясками индейцев. При этом сам Буффало Билл (Уильям Фредерик Коди) не был подделкой: он успел побывать и курьером легендарного «Пони экспресса», и перестрелять дикое количество бизонов, и повоевать в Гражданской. Из небылиц, которые «Дикий Запад» рассказывал о себе сам, и родились вестерны — с расшитыми рубашками и платками, с дуэлями на завтрак и скальпами оптом. Будущий вестерн стал «Илиадой» США, их «золотым веком».

В среднем в реальных городках фронтира происходило по полторы насильственных смерти в год, максимум по отдельному населенному пункту — пятеро убитых за год. Поэтому документальность или какая бы то ни было этнография в жанре вестерна занимает десятое по важности место. Это в полной мере эпическое пространство. А идеологическим стержнем этого эпоса являются довольно конкретные установки, которые были обусловлены самим процессом становления американской государственности.

Сам по себе фронтир, фронт освоения западных земель, был гребнем цивилизационной волны. Однако классический вестерн при этом был сказкой об ушедшей натуре, о последних, пока еще диких, островках свободной жизни. Вестерн ревизионистский — и итальянский (Серджо Леоне), и американский (Сэм Пекинпа, Клинт Иствуд) — драмой об уходящей натуре больших характеров, рожденных беззаконием. Их обаяние отчасти в том, что уже спустя двадцать-сорок лет на месте изображаемых глинобитных халуп и бараков

стояли школы и заводы, а разбойников видели только в мультфильмах. Недаром основное название этого периода для американцев не Дикий Запад, а Американский Старый Запад.

В каком-то смысле вестерн — это как фильм, где могучие и суровые строители БАМа, не отягощенные идеологией, сражались бы в тайге с якутами и устраивали бы эпические кулачные бои за найденные золотые прииски. Собственно, экспериментом в этом направлении был фильм «Дети чугунных богов» Томаша Тота по сценарию Луцика и Саморядова, только к эпосу тут добавлялась перестроечная рефлексия.

Постапокалиптика успешно актуализирует эту программирующую функцию вестерна для американской идентичности. Она заново создает мир, где могут действовать упорные индивидуалисты, которые превозмогают неподатливый, враждебный мир и формируют его по своим понятиям о справедливости. Достигается же это за счет механического устранения современной цивилизации и присущих ей ограничений и противоречий.

Нужно отметить, что у истоков постапокалиптики в кино и литературе можно найти произведения, связанные с «гипотезой фронтира». В романах «Земля без людей» (1949) Джорджа Стюарта, «Увы, Вавилон» (1959) Фрэнка Пэта и других выжившие американцы становятся буквально реинкарнацией поселенцев фронтира, воплощая в себе правую консервативную мораль и дух освоения земель. Однако же у поздних авторов постапокалиптики, в массе своей либералов, ультраправые националисты и религиозные фанатики — дежурные злодеи, творящие в своих коммунах самые изощренные зверства.

У постапокалипсиса открытый финал. Да, каждая группировка в нем думает, что именно она доживет до будущего, от нее поведет родословную царская династия, но исход еще не предрешен. В отличие от вестерна, тут мы затаив дыхание следим, кто же победит: может быть, индейцы? Ощущение времени в нем похоже на вестерн своей условностью, но направлено не в прошлое, а в будущее-осознанное-как-настоящее. Это пространство, где мораль и этика обособлены от системных формаций, модель-доказательство, где общественный договор должен сформироваться заново.

Можно сказать, что героическим постапокалипсисом молодые режиссеры экспроприировали у правых консерваторов мечту о «старой Америке», эпохе настоящих мужчин и любой другой вариации «золотого века» благородства и подвигов; «дедушкино кино» было адаптировано под запросы и вкусы новых поколений. В свое время вестерн служил фантазийной терапией и в то же время термометром американского общества; теперь, похоже, эту роль выполняют различные вариации постапокалипсиса.

И поныне в американских школах изучают и критикуют историческое понятие, введенное в XIX веке: manifest destiny, или «предопределенная судьба». Понятие это было оформлено для оправдания войны с Мексикой в 1840-х, однако продолжило влиять на государственную идеологию, что видно из уже приведенной «гипотезы фронтира» Фредерика Тёрнера.

«Предопределенная судьба» подразумевала полный захват континента Соединенными Штатами. Вытекала manifest destiny из того, что молодая нация добродетельна в своем устройстве и идеалах, наделена миссией распространять их, самим Богом ей предназначено выполнять эту миссию.

Тут же детям объясняют, пусть и с некоторой неловкостью, что в ходе реализации «предопределенной судьбы» был допущен геноцид индейцев, а после этого около века шла война с расизмом. Люди, настроенные критически, добавляют к этому десятки экспедиционных и оккупационных войн, в которых участвовали США за свою историю. Поэтому вестерн и ушел безвозвратно в прошлое — сегодня храбрые завоеватели «Богом предназначенных» земель выглядят героями не больше, чем европейские варвары IV века или испанские конкистадоры.

Тем не менее в ходе XX века вестерн как жанр киноискусства отражал в своем развитии различные этапы американской политики. С другой стороны, и сам вестерн оказывал серьезное влияние на политику США. Многие аме-

Джон Гаст. «Продвижение американцев», ок. 1872

риканские политики сознательно или бессознательно подражали и подражают героическим ковбоям, в результате чего происходит «вестернизация» политики и сама политика строится по модели вестерна. «Так же как американская жизнь проецируется на вестерн, так и вестерн освещает своим светом американскую жизнь»[1].

Сама по себе внешняя политика послевоенных США всегда была апокалиптичной — об этом пишет в своей книге «Менеджмент апокалипсиса» Айра Чернас[2]. Она выявляет непреодолимые противоречия, которые заложил Дуайт Эйзенхауэр в основу «холодной войны». Эйзенхауэр, по Чернас, создал идею вечной национальной «не-безопасности» в противостоянии с непримиримым врагом, который всегда будет стремиться уничтожить США. *«Так называемый «мир», к которому стремился Эйзенхауэр, был всего лишь бесконечным процессом менеджмента апокалиптических угроз»*. Несмотря на в конечном итоге пораженческую направленность, этот стиль внешнеполитического управления остается для США главным. Невротическая потребность Америки к тотальному контролю в реальности оказывается невыполнимой, поэтому апокалипсис всегда существует как завершение любой логической цепочки внешнеполитических прогнозов. Для американской идентичности в целом апокалиптическая угроза стала навязчивой мыслью.

На этом фоне постапокалипсис для американца — счастливое разрешение когнитивного диссонанса. Земля безвидна и пустынна, заселена дикарями и чудовищами. Новые колонизаторы борются за самое выживание человеческой расы и цивилизации. Нет неразрешимых культурных конфликтов, ООН и Женевской конвенции. Всё как в учебниках.

В новом мире, где каждый сам за себя, «предопределенная судьба» — это лучший из оставшихся идеалов. Здесь можно искренне воскликнуть от лица всего человечества: «Наше дело правое, мы победим!» И поэтому постапокалипсис сегодня не только гораздо популярнее вестерна, но и является его полноправным преемником в сердцах американцев.

---

[1] F r e n c h Philip. Westerns: Aspects of a Movie Genre and Westerns revisited. Oxford University Press, 1977, p. 34.

[2] См.: C h e r n u s Ira. Apocalypse management: Eisenhower and the Discourse of National Insecurity. Stanford, 2008.

До основанья, а затем

Именно в возможности широкого жеста, бескомпромиссной борьбы заключается привлекательность «инакости» мира вестерна, а теперь и постапокалипсиса. Казалось бы, такой свободой располагает любой герой боевика или приключенческого фильма: никто не арестовывает и не подвергает остракизму ни вандала-археолога («Индиана Джонс»), ни массового убийцу-полицейского («Крепкий орешек»). Однако те все же существуют в социальной реальности и подчиняются ей. Привлекательность постапокалиптического жанра в том, что в нем вовсе отсутствует общий цивилизационный фон.

В статье о зомби-фликах[3] я уже говорил о том, что постапокалиптический (не апокалиптический!) сценарий является по сути фантазией городского жителя о мире, где он может быть свободен от системного насилия — правил, ограничений, ритуалов, информационной гегемонии специалистов, необходимости непрерывно работать без ясного осознания результатов своей работы.

Однако если в зомби-фликах фигура героя специфически пустотела и представляет собой аватар зрителя (проще говоря, там всегда фигурируют и превозмогают обстоятельства простые обыватели, на место которых себя может подставить кто угодно), то в «постапокалипсисе пустошей» прослеживается явная связь с героической механикой вестерна.

Герой вестерна и «пустынного» постапокалипсиса вскрывает парадокс: чем глубже укоренялся сугубый отчуждающий индивидуализм, тем меньше значимости мог на себе нести отдельный человек. Вместо гордых сверхлюдей, устанавливающих собственные моральные ориентиры, люди превратились в герметичные ячейки непостижимой системы. Постапокалипсис демонстрирует этот парадокс буквально, демонстрируя новый (архаичный) индивидуализм на руинах старого; зачастую герою противопоставляются злые карикатуры на западное общество, где под заботливым удовлетворением индивидуальных потребностей граждан скрывается тоталитарный контроль («Парень и его собака»).

В какой-то момент цивилизация окончательно победила. Примером предельно нелепого «крутого парня» в неприспособленном для героизма мире может служить «Рестлер» (2008) Даррена Аронофски: герой Микки Рурка при пересадке в любую другую историческую эпоху неизбежно приобрел бы героические черты Тараса Бульбы или Конана-варвара, однако здесь он беспомощнее собственной дочери.

С этой точки зрения гамбит постапокалипсиса выглядит элементарным и логичным: необходимым условием существования героя является прекращение существования современного общества. Вспомним жанр военного фильма: снять сейчас героическое кино об американских солдатах (которых, несмотря ни на что, народ США искренне уважает) просто невозможно, оно неизбежно превращается в проблемное.

Таким образом, чтобы снять интересный фильм про американского героя, нужно изобразить уничтожающий удар по Америке. Благодаря тому что спецэффекты превратились из аттракциона буквально в кисть любого уважающего себя кинохудожника (пример — сериал «Подпольная империя» с полностью компьютерным Атлантик-Сити 20-х), это делают все чаще.

Элементная база

Этот аспект сравнения постапокалипсиса с вестерном менее универсален. Постапокалиптические традиции многообразны; какой-нибудь «Я — легенда» относится к совершенно иной родословной, нежели «Безумный Макс», хотя и апеллирует к тем же, заявленным в первой части статьи, американским ценностям[4]. С другой стороны, даже такой серьезный и сдержанный фильм,

---

[3] См.: Сандалов Аюр. Зомби-апокалипсис. — «Искусство кино», 2011, № 5.

[4] А Чарлтон Хестон в третьей из экранизаций этого романа «Человек «Омега» 1971 года, — чистый ковбой.

как «Дорога» Джона Хиллкоута с его пулитцеровским первоисточником, обнаруживает в себе некоторые черты вестерна как пространства для жизни персонажей. Так же, несмотря на то что фильмы о зомби имеют несколько иную жанровую природу, механизм создания внешнего врага за счет уничтожения цивилизации в них является определяющим. В любом случае, сказанное прежде всего относится к постапокалипсису как социальной фантазии: той самой игровой площадке, которая захватила воображение американцев в 80-х, стала источником вдохновения для сверхпопулярных виртуальных вселенных Fallout и S.T.A.L.K.E.R., а теперь все чаще появляется на большом экране, на страницах романов и комиксов.

Одинокий носитель морально-этического кодекса, дикарь-джентльмен, который был вынужден в течение XX века все больше и больше маргинализироваться, в постапокалиптическом сценарии снова (как и в вестерне) попадает в этически нейтральное пространство беззакония, где граница между добром и злом предельно размыта.

Безусловно, этика вестерна покоится на американских ценностях в их базовом, примитивном и неразбавленном виде: самостоятельность, индивидуальная предприимчивость и ясное, чуткое отличие добра от зла.

Однако носителями морально-этической системы, которая в каждом отдельном случае диктует, какое действие является правильным, в вестернах является конкретный человек. Окружающее его моральное пространство аморфно, податливо. В этом пространстве и существует одинокий герой вестерна: *Незнакомец*. Слово *stranger*, которое как раз и означает «незнакомец, человек из нездешних мест», почти сразу вошло в мифологию вестерна как главный кодификатор героя.

Искусствоведы сравнивают героя вестерна со странствующим рыцарем из средневековых романов. Как и рыцари, Незнакомец постоянно передвигается и не привязан ни к какой социальной структуре; единственное, что руководит его действиями и способно его ограничить, — это его внутренний кодекс чести.

Впрочем, ранний вестерн 20-х вышел, скорее, из сентиментального авантюрного романа «о благородных»; об этом совершено справедливо говорит в книге «Вестерн. Эволюция жанра» Е.Карцева. Она указывает, что неотъемлемой особенностью авантюрного романа является тайна, и полагает, что в данном случае тайна сосредоточивается в самом характере героя: человека без биографии. Но и позже, когда жанр повзрослел и в социально-этическом плане усложнился, его герой не потерял своей социальной герметичности.

Это образ героя-вигилянта, справедливого мстителя вне закона (он устанавливает «свое правосудие», his own brand of justice). Когда в послевоенном кино вигилянт попал в городские

«Одинокий рейнджер», режиссер Стюарт Кейслер

цивилизованные условия, он сначала стал суровым преступником («Буллитт», «В упор» и т.п.), затем превратился в полицейского-бунтаря (лишь так можно было объяснить его иммунитет перед все более могущественной полицейской машиной) и, наконец, стал ушедшим в отказ агентом спецслужб. Здесь вигилянт зашел в сюжетно-идейный тупик, из которого развлекательное кино, по-видимому, пытаются вывести фильмы о супергероях — они заимствуют из традиций комиксов «волшебную» неуловимость протагониста, в которую зритель еще готов поверить.

Постапокалиптические же сценарии, где одинокий герой путешествует от одного островка коллективной жизни к другому, доводят его независимость до логического предела: законов нет и не может существовать, каждое сообщество людей живет по своим правилам, и именно из столкновения с ними личного кодекса чести героя (зачастую изгоя для местных жителей) создается неограниченное количество ситуаций, точно воспроизводящих любые из сюжетных вариаций вестерна.

Само пространство беззакония, населенное ордами индейцев и суровых разбойников, которых некому ловить, обращается к другому востребованному мотиву: непостижимый, непримиримый, неисчислимый враг, который угрожает миропорядку зрителя извне. Этим врагом для американцев успели побывать русские, нацисты, азиаты («желтая угроза»); эту же самую роль у Толкиена играют безликие орки — как говорят, аллегория как раз славяно-азиатских орд.

Сейчас создателями жанрового кино остро ощущается нехватка материала для задействования этого мотива: все перечисленные группы по разным причинам потеряли актуальность, а экранный ресурс арабских террористов, и без того слабо оснащенный, практически исчерпан.

«Джанго», режиссер Серджо Корбуччи

Были и примеры успешного выдумывания такого врага, опять же прочно засевшие в американском культурном сознании: это прежде всего имперские штурмовики Джорджа Лукаса, списанные с нацистов. Другой пример — бесчеловечная цивилизация Боргов из «Звездного пути». Однако мотив внешней угрозы, перенесенный в плоскость фантастики, вовсе исчерпал себя, потерял действенность: инопланетяне идеально подходят на роль враждебной орды, но чересчур абстрактны. Выяснилось, что и пришельцы задевают душевные струны зрителя лишь тогда, когда пользуются привязкой к реальным проблемам (пример — «Район № 9» Нила Бломкампа с его метафорой апартеида).

Жанр вестерна в период первоначального расцвета демонстрировал тот же востребованный прием в отношении индейцев — жестоких, непримиримых и многочисленных. Однако из него этот расистский мотив ушел довольно быстро и после войны уже не появлялся (хотя, скажем, в фильмах, описывающих мексиканскую революцию, их роль играют мексиканские солдаты — можно вспомнить «Дикую банду»).

Ответ постапокалипсиса — «сброс» развития цивилизации — оказался востребованным зрителями (игроками, читателями). В постапокалиптических пустошах всегда и непременно обитает *неограниченное* количество кровожадных, непримиримых, беспринципных дикарей, насильников, религиозных фанатиков, людоедов. Как когда-то индейцы — колонизаторов, варвары — греков, все остальные — скандинавов, они окружают социальный островок героев кольцом тьмы. Напрямую, без посредников постапокалипсис соединяется с универсальными элементами эпоса.

Есть в постапокалиптической трактовке «индейцев и ковбоев» и другой аспект, близкий сердцу горожанина. В условиях урбанистического отчуждения, ано-

«Безумный Макс—2: Воин дороги», режиссер Джордж Миллер

нимности и взаимозаменяемости людей, под непрерывной бомбардировкой страшными новостями о преступности горожанин всегда ощущает себя потенциальной жертвой немотивированного насилия. Если выше шла речь о врагах внешних, то абстрактные «хулиган» и «извращенец» — это внутренние враги.

По экранам США в свое время прошла целая волна фильмов об уличной преступности, где войны обнаглевших молодежных банд приняли какие-то

«Безумный Макс—3: Под куполом грома», режиссеры Джордж Миллер, Джордж Огилве

почти сказочные масштабы. Эта мода была следствием широкой общественной дискуссии о небывалом росте преступности (и правда, в 1992-м дошло до бунтов по всему Лос-Анджелесу).

Реакция на страх перед «хулиганами» — фантазия горожанина о самообороне: «не на того напали». В 1984 году инженер Бернард Гетц, озлобленный бездействием полиции после нападения на него грабителей, купил револьвер и в следующий раз успешно уложил четверых чернокожих хулиганов в вагоне метро. Как и персонажи бесчисленных подобных сцен в кино, Гетц стал в глазах телезрителей героем.

Никлас Луман в своей «Реальности массмедиа» предполагает, что такой механизм служит укреплению норм и маргинализации самих отклонений за счет их конкретизации в новости («не здесь, но там»). В этом случае и бесстыдная фантазия об ордах хулиганов, которых не только можно, но и нужно лихо отстреливать из обреза, является терапией для идентичности горожанина. Постапокалипсис дает возможность равной, конкретизированной борьбы с анонимным насилием, лишенной при этом любых последствий.

Образ ковбоя-стрелка, gunslinger, является идеально подходящим для этой «антихулиганской» фантазии. Постапокалипсис, таким образом, апроприирует эту фигуру меткого стрелка — одиночки, который берет исключительно виртуозным умением и расправляется с закоренелыми преступниками серией неправдоподобно точных выстрелов. При этом из вестерна в постапокалипсис переходит не столько фиксация на мастерстве стрелка, сколько сама ситуация, так называемый stand-off: герой-одиночка (не обла-

дающий сказочной силой или волшебными приспособлениями) против небольшой группы отъявленных подонков, в открытую и на равных. Это несколько театрализованное, ритуальное решение кинобитв не теряет своей актуальности.

Перешла в постапокалипсис и похожая традиция японских самурайских боевиков, чья популярность у киноманов Америки тесно связана с их бли-

«Книга Илая», режиссеры Альберт Хьюз, Аллен Хьюз

зостью вестерну и проявилась еще в римейке «Семи самураев» Акиры Куросавы «Великолепная семерка» (1960) Джона Стёрджеса: вестерн принял образ безработного бродячего фехтовальщика как своего. Много лет спустя люди вроде Тарантино, выросшие на обоих жанрах, с радостью взяли на вооружение оба же мотива. В постмодернистском по своей природе постапокалипсисе неожиданные и скоротечные битвы с катаной («Шестиструнный самурай», «Книга Илая») вызывают у зрителя не больше вопросов, чем меткая стрельба персонажей, тем более что нехватка боеприпасов — излюбленный мотив жанра.

В условиях постапокалиптической нищеты герою так же, как ковбою-стрелку, приходится полагаться на свою смекалку, упорство, быстроту реакции, мастерство и прежде всего — удачу, для того чтобы восторжествовала никем не прошенная справедливость. Герой «Безумного Макса—2», «Водного мира», «Почтальона» или «Книги Илая» — не Железный человек или Шварценеггер с пулеметом, а Ринго Кид или Человек Без Имени. А сам постапокалипсис как веселая и лихая игра (а не суровая политическая аллегория, хоррор или антиутопия) — это воскрешенный, обновленный и так нужный американцам вестерн.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Неслыханные перемены, невиданные барыши

«Иван Царевич и Серый Волк», режиссер Владимир Торопчин

В анимационной среде принято смотреть на коммерческую мультипликацию искоса. С давних времен сложилось сакральное отношение к действу под названием «одушевление», и в советские времена при потоке «среднестатистических» мультфильмов была своя иерархия, на вершине которой были Автор, Аниматор, Художник. Режиссеры стремились к созданию если не произведения искусства, то штучного рукотворного фильма.

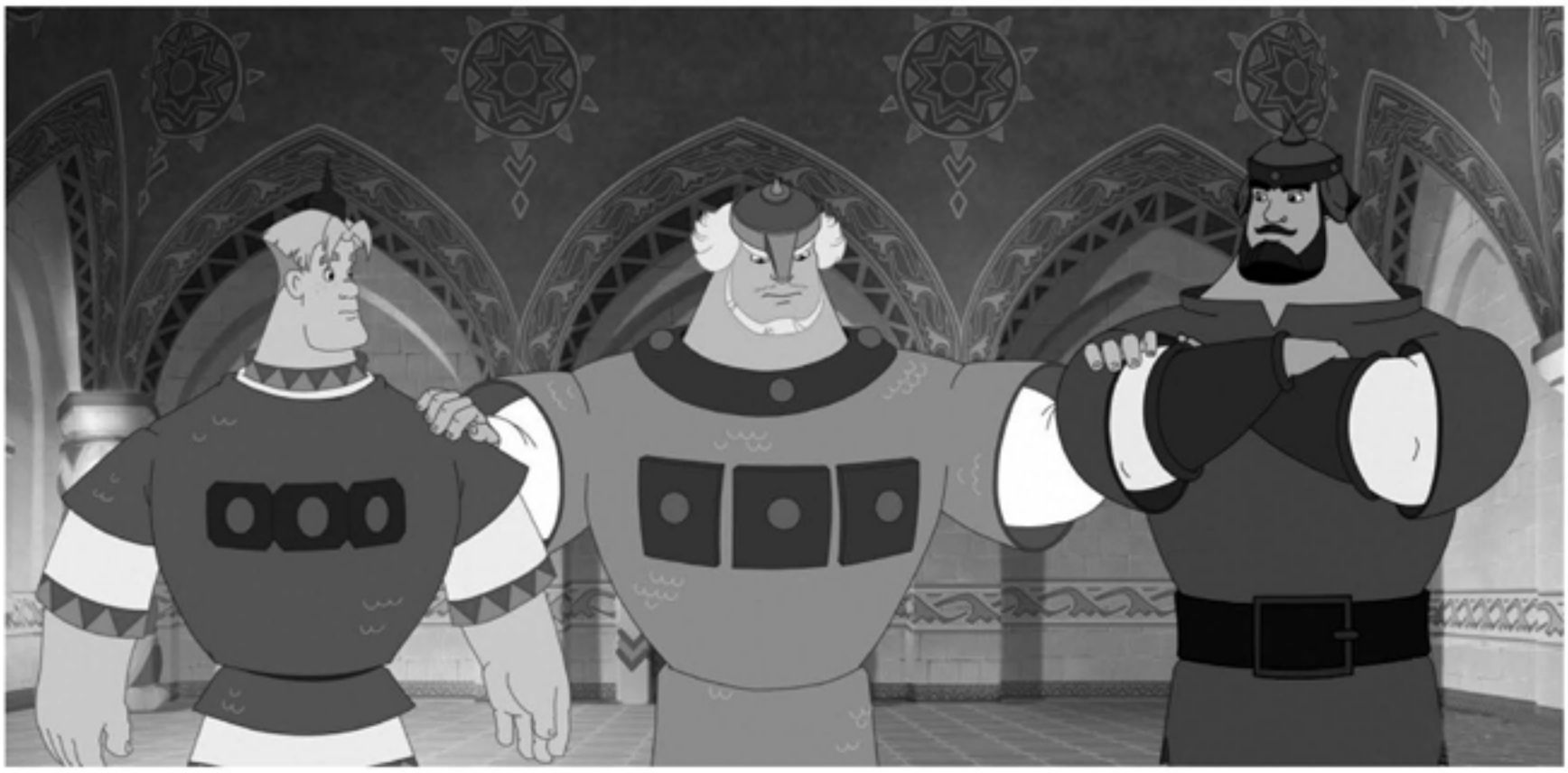
Сегодня более 90 процентов отрасли сидит на донорской игле госфинансирования. Перекроют «кран», разлюбит наш перманентный президент мультипликацию — и враз она прекратится. Так называемая коммерческая мультипликация вроде бы готова не только выйти из-под финансового госконтроля, но и приносить своим инвесторам невиданные барыши. Правда, готовность эта какая-то ненадежная.

Вместе с тем истекшая зима обнаружила двух лидеров, а с ними два пути развития событий на пути коммерческого одушевления масс.

В новогодние каникулы в прокате стартовали «Иван Царевич и Серый Волк» и «Смешарики». «Иван Царевич...» пулей выскочил на первые строчки рейтинга, обогнав игровые кинохиты — наши и заокеанские, «Смешарики» собрали около 9 миллионов долларов, тем самым не вернув вложенные средства. Сравнение финансовой и творческой истории двух проектов весьма поучительно. По сути, оба фильма — вариации франшизы. «Иван Царевич...» по-мичурински приращен на древо сказочного богатырского мультэпоса. После первых неуверенных опытов на поприще долгоиграющего мульткино (сериал «Приключения в Изумрудном городе» и фильм «Карлик Нос») студия «Мельница» нащупала наконец свою золотую жилу. Конвейер по производству богатырей работает бесперебойно с 2003 года (тут не лишним будет напомнить, что конвейер от английского convey — означает «передавать», это машина непрерывного транспорта, предназначенная для перемещения сыпучих, кусковых или штучных грузов). Пять «богатырских» фильмов, сделанных разными режиссерами по одним лекалам, собственно, и обеспечили

студии ее существование и развитие. Известно, что государство финансирует исключительно сами проекты. Когда фильм завершен, профессионалы со студии «истекают». Отсюда и возникает безостановочная «гонка», коллективные прыжки с фильма на фильм, с одного «кускового продукта» на другой — профессионалы всех звеньев должны быть обеспечены бесперебойной работой.

И вот результат. Уже предыдущая серия «Три богатыря и Шамаханская царица...» собрала неслыханные для отечественной анимации деньги — более



«Три богатыря и Шамаханская царица», режиссер Сергей Глезин

19 миллионов долларов... Мошна «Богатырей» растет практически вертикально от серии к серии. От фильма «Алеша Попович и Тугарин Змей», на который потратили 4 миллиона долларов, а собрали всего лишь 1 730 000 долларов, до «Ивана Царевича...», сборы которого подбираются к 24 миллионам долларов.

Важно заметить, что качество фильмов при этом не улучшалось. Более того, первый «Алеша Попович...», еще сделанный въедливым художником, суперпрофи Константином Бронзитом, несмотря на некоторые просчеты, был, с точки зрения анимации, среди прочих «рисованных богатырей» наиболее профессиональным «продуктом». Производственная линейка год=фильм не дает возможности аниматорам на приличном уровне «разыграть» во всех подробностях своих героев. Да и режиссеры менялись, как перчатки (заметим, у нас практически нет анимационных профи, за плечами которых — опыт создания качественного полнометражного мультКино), Сергей Глезин (режиссер фильма «Три богатыря и Шамаханская царица» был продюсером «Карлика Носа», Владимир Торопчин (режиссер фильма «Иван Царевич и Серый Волк») — аниматором на «Изумрудном городе», Илья Максимов («Карлик Нос», «Добрыня Никитич и Змей Горыныч») тоже режиссером стал на студии «Мельница», художник Константин Феоктисов заявлен режиссером следующего фильма. Создается ощущение, что режиссером может быть любой причастный к проекту, был бы налажен конвейер. Фильмы делаются слишком быстро, небрежно, если говорить об анимации, сценарии. Главная изюминка долгоиграющего «сюжета» в столкновении условной архаики со злободневностью, мифологии с современным сленгом. Это главный конек «Богатырей», освоенный — и усвоенный — прекрасно. «Имейте совесть, наконец. Вы срываете нам конкурс «Образ богатырей в народном творчестве». — «Какие теперь супостаты? Всех перебили». — «Да, поторопились». Реплики пишутся с двойным смыслом: вроде и по сюжету, а вроде и намек: «Типичные богатыри. Сначала бьют, потом спрашивают». «Дорогой Алеша! Мы живем хорошо.

Князь наш совсем спятил и попал в беду». Иногда в лоб: «Не царица. А королева. Королева красоты. Да все будет хорошо». — «Что хорошо? Ты что, «Русское радио», что ли?» Некоторые эпизоды сильно смахивают на пародийную телевизионную программу «Большая разница».

А зритель и рад. К тому же от фильма к фильму «богатыри-царевичи» правильно ориентируются на «прокатной местности», уточняют, так сказать, адрес дислокации. Из традиционного семейного кино вектор их движения устремлен на молодежную аудиторию. «Иван Царевич...» — рисованная молодеж-

«Алеша Попович и Тугарин Змей», режиссер Константин Бронзит

ная комедия, не сторонящаяся взрослого, а порой и сомнительного юмора (в фильме на протяжении всего действия Русалка пышнотелая «соскальзывает» на «Цепного кота»). Кроме того, изначально «Богатыри» создавались мичуринским методом, как особый фрукт: внутри — старорежимная репа, то есть исконно русское содержание, приключения, основанные на мифологии, эпосе, фольклоре. По форме же кино американское, произведенное по кальке современных анима-хитов. И система персонажей, и история борьбы бравых суперменов за мир во всем мире, их победная борьба с непобедимым злом, и гэги, и природа юмора...

К тому же Сельяновым крепко усвоен принцип суперуспеха, продуманный, прописанный и культивируемый в американской кинодержаве. Об этом продюсер неоднократно рассказывает: примерно раз в семь лет в кинопространстве должен происходить какой-то сверхуспех, иначе голливудский миф, часть американской мечты, перестанет работать. Американская машина как по заказу производит раз в семь лет эти вспышки. За 70 тысяч долларов сняли — 70 миллионов долларов собрали: успех окрыляет идущих следом... И вот цифры. В 2004 году выходит первый «богатырский» фильм, снятый профи Бронзитом. Успех — ноль. Спустя ровно семь лет продолжение богатыриады срывает кассовый куш. Прокат «Ивана Царевича...» продлится до марта, таково согласованное решение кинопоказчиков и создателей — студии «Мельница» и компании «СТВ». Успех надо закреплять... денежно.

«Смешарики — также чисто продюсерский проект, в каком-то смысле франшиза. Точнее, принятая в мире практика, когда популярный сериал выходит на большой экран. «Смеши» — один из самых дорогих медийных франчайзов. Шесть сезонов, двести серий. Среди продюсеров главного мультсериала нулевых Илья Попов, создатель продюсерского центра «Рики», по сути уже целого концерна, в который вошла не только студия «Петербург», производящая «Смешариков», но и агентство по управлению правами, лицензионное агентство, издательство (огромное число учебников, книжек, раскрасок, еже-

месячный журнал), отдельные компании для создания компьютерных игр и Webпроектов, компания, занимающаяся разработкой и продвижением коллекций одежды для взрослых и детей, Студия графического и промышленного дизайна, Центр развития для детей и наконец «Мармелад-пром» — десятки товарных групп, основной поставщик игрушек и сувенирной продукции под брендом «Смешарики» на российский рынок. Компания прирастает по обороту продукции каждый год на 25—35 процентов. (По словам Попова, «Смешарики» только в 2010 году заработали около 200 миллионов долларов,

«Добрыня Никитич и Змей Горыныч», режиссер Илья Максимов

основную часть принесла продажа игрушек, продуктов, тетрадей и прочих товаров под брендом «Смешарики», причем доля телеправ в доходе проекта «ничтожна».)

«Смешарики» именуют самым успешным капиталистическим проектом, связанным с кино, на всем постсоветском пространстве. Для студии и ее дочерних компаний переоборудован большой заводской корпус, немалые средства вложены в ремонт и оснащение (современная история с мытарствами «Союзмультфильма» — полный негатив глянцевой истории успеха студии «Петербург» — прародительницы «Смешариков»).

И вот, дабы создать и продвинуть на кинорынок первый «смешариковский» фильм для киноэкрана, объединяют свои силы «Рики» Ильи Попова, студия «Базелевс» Тимура Бекмамбетова, «Тройка диалог» (один из лидеров в инвестиционно-банковском бизнесе в России и Украине) и создают первый паевой инвестиционный Фонд «Тройка диалог — 3D кино».

Увы, надежды пайщиков не оправдались. За три недели проката мультфильм собрал немногим больше 8 миллионов долларов — меньше своего бюджета.

Хотя 3,5 миллиона долларов было потрачено на продвижение мультфильма (часть этих денег — около 0,8 миллиона долларов, выделил Фонд поддержки кино). Общий же бюджет мультфильма составил 11,5 миллиона долларов. Невиданная по затратам сумма в суровой действительности российского кинорынка. Чтобы окупить эти затраты за счет проката и получить прибыль, «Смешарики» должны были собрать более 23 миллионов долларов, так как половину сборов оставляют себе кинотеатры.

Правда, продюсеры фильма оптимистично полагают, что «мошна» фильма будет прирастать за счет продажи телевизионных прав и продвижения на другие рынки, и прежде всего на ТВ-каналы, DVD, Blu-ray. Илья Попов успокаивает инвесторов: «У нас есть еще год, чтобы заработать прибыль, и мы прилагаем все усилия, чтобы ее получить, пока итоги подводить рано». Мне

кажется, что для нарождающейся мультиндустрии победа «Смешариков» на большом экране была бы полезной. Инвесторы поверили бы, что мультипликация — не прорва, в которой бесследно исчезают вложенные средства, что именно мультипликация может приносить неплохие дивиденды.

Однако история успеха, плотно связанная с историей «Смешариков», дала трещину. Что, как показывает российская практика, не означает, что и следующие полнометражные «Смешарики» будут неуспешными — напротив, и это со всей очевидностью демонстрирует «богатырская франшиза».

«Смешарики. Начало», режиссер Денис Чернов

И все же неудача «Смешариков» во время дележки «новогоднего пирога» (релиза в зимние каникулы), да еще на фоне кассового прорыва «Ивана Царевича...», была особенно демонстративной.

В чем же причины?

На мой взгляд, можно говорить о двух основательных и связанных между собой промахах. Сценарий и адрес. Бомба была заложена в самой структуре «Смешариков» — многолинейной истории круглых «шариков», которых слишком много: есть взрослые «смеши» (Кар-Карыч, Лосяша, Пин и другие), есть дети (Бараш, Ежик, Крош, Нюша, Биби), есть второстепенные герои, которые слишком схожи между собой. Для такого «группового героя» сценарий должен был быть написан таким образом, чтобы зритель (причем не только прикормленный сериалом) сумел их всех отличать.

К тому же именно сценарий был главным козырем «Смешариков». Подобно Носову с его Солнечным городом, его авторы сумели создать свой особенный вымышленный мир. В нарочито ярком, безоблачном пространстве маленькие и большие герои «без углов» познают, сколь сложны, разнообразны, противоречивы действительность и все живое. Здесь влюбляются, пишут стихи, даже размышляют о философии и смысле жизни. И что самое удивительное, смешариковский текст в сериале доходчив, но не глуп, поэтому фильмы интересны огромной аудитории, включая маленьких детей. Для взрослых у «Смешариков» своя ниша — игра в аллюзии на уровне названий и недетских тем («В начале было слово», «Полеты во сне и наяву»), на уровне диалога с киноклассикой (в «Смысле жизни» с джармушевским мертвецом, в «Ежике в туманности» с фильмом Норштейна).

Полнометражный фильм творился, как «крутоголовый динамичный современный экшн». За три года на мировом уровне освоена технология 3D (в этом отношении у «Смешариков» нет конкурентов). Однако его создатели благостно решили, что можно сделать фильм «для всех». Для малышей и их родителей, тинейджеров и семейной аудитории. В итоге они попали в «молоко». Малышей напугал и путаный сюжет (Смешарики, покинув свою уютную страну, оказываются в современном мегаполисе в роли супергероев), и взрослые темы взаимоотношений творцов с мерзкими продюсерами, и капиталистический образ мыслей, и ипотека, и сам агрессивный ход 3D действия.

В общем, «Смешарики» опровергли модную сегодня теорию о том, что качественная трехмерная картинка сама по себе в состоянии «вытянуть» даже слабую (или путаную) историю.

Тинейджер на «Смешариков» даже со слоганом «Все по-взрослому!» и не планировал идти. Семейная аудитория предпочла фильму «Елки-2» и «Ивана Царевича...» В общем, «Смешарики» не сумели стать «супергероями», не случайно в финале фильма они «прозорливо» возвращаются в свою нарисованную страну, покидая суровый реальный мир, где не сумели оценить по достоинству их таланты. Худрук «Смешариков» Анатолий Прохоров подвел неутешительный итог: «Аудитория не поверила, что мы сделали фильм для всех из достаточно известного сериала. Сериал здесь сыграл как очень сильный минус полному метру: он известен как детский, а кино сделано для семейной аудитории, включая аудиторию подростковую. Главный зритель нам не поверил, что детский сериал «сделал» фильм для них, и не пошел в кино».

Но этот новогодний «забег» двух лидеров коммерческой анимации в России свидетельствует о том, что нынешняя аудитория уже не презирает «отечественный кинопродукт». Более того, готова прощать небрежность, среднее качество профессии. Аудитория хочет смотреть оптимистичное кино — в том числе анимационное — «про себя». Не важно, когда и где вершатся события — в сказочной Руси («Иван Царевич...») или оптимистичных по-бекмамбетовски Новосибирске и Перми («Елки-2»). Аудитории важно сегодня и сейчас чувствовать, что «все будет хорошо».

Второй вывод. Новогодние каникулы продемонстрировали, какая «русская анимация» востребована. Главное, чтобы «костюмчик сидел», то есть чтобы была «своя фишка» (в «Царевиче» это совмещение мифологии и современных реалий), да чтобы «в лоб» и без затей.

И наконец, про коммерцию, идея которой сегодня трубно призывает продюсерские умы и сердца. По рассказам Александра Роднянского, последние два года плотно внедрившегося в американскую индустрию, доминантой всех проектов и даже деловых взаимоотношений является идея фильма — как результата. Желательно хорошего. Если получится — очень хорошего. Даже такая акула бизнеса, как Харви Вайнстайн гордится тем, что за ним пятьдесят лучших фильмов независимого кино. Бизнес — система координат, позволяющая выживать кинематографу. Но внутри «системы» от режиссера и авторов до механиков и ассистентов все говорят о сценариях, об историях, о людях. У нас сегодня доминирует простая идея, она же цель — *заработать*. Лучше — много. Совсем здорово — за казенный счет. И эта идея сама по себе, может, и неплохая, для искусства губительна. Стоит ли забывать, что и качественное, умное анимационное кино может быть востребованным? И мудрый гуманистический пиксаровский «Вверх» за первый уикенд заработал около 70 миллионов долларов.

Технология производства полнометражного анимационного кино в России только создается. Наново складываются отношения с госфинансированием, частными инвесторами, с рекламой, экспертами, и главное — с публикой.

Настал удивительный для страны момент, когда денег больше, чем идей. Но когда денег больше, чем идей, — деньги прогорают.

Впрочем, еще не вечер, «Смешарики» — лишь первый акт долгой франшизы. Время покажет, насколько продюсеры фильма учтут ошибки выпечки «первого блина» и переориентируют проект. Так что в ближайшем будущем будем сожительствовать не только с «Богатырями» и множеством производных фольклорных героев, но и с круглыми питерскими «шариками», вылупившимися из телеэкрана.

Директор по маркетингу «Рики» Светлана Лебедева, верящая в победное шествие своих героев, не скрывает названия следующих фильмов. За «Смешариками. Начало» будут: «Смешарики возвращаются» и «Смешарики навсегда»!

ОПЫТ

Российские мейджоры: «Мы довольны»

ОБ ИТОГАХ ГОСПОДДЕРЖКИ РОССИЙСКОГО КИНО В 2011 ГОДУ

В пресс-конференции, проведенной РИА «Новости», участвовали: исполнительный директор фонда социальной и финансовой поддержки российского кино Сергей Толстиков, генеральный продюсер кинокомпании «СТВ» Сергей Сельянов, генеральный директор кинокомпании «Дирекция кино» Анатолий Максимов, управляющий директор компании «Базелевс» Никита Трынкин, генеральный директор исследовательской компании Movie Research Олег Иванов.

Сергей Толстиков. Журналистика и, в частности, критика — такие профессии, которые чаще всего заостряют внимание на проблемах. Общий фон — если почитать анализ сегодняшнего состояния нашего кино — получается такой: мы катимся куда-то не туда, кино не снимается, все будет только хуже, в общем, полная катастрофа. На мой взгляд, реальная жизнь гораздо оптимистичнее, сложнее. В кино всегда были, есть и будут люди, которые делают хорошие фильмы, а мы должны попытаться им более или менее правильно помочь. Сразу вряд ли удастся получить плодотворные результаты использования новой модели. Но на определенном этапе мы увидим, что оказалось позитивным, а что еще не совсем отработано. И сейчас как раз тот момент, когда мы четко можем сказать, что за определенный промежуток времени вышло достаточное количество в целом успешных картин, которые в некотором роде повернули отечественного зрителя к отечественному кино.

Если посмотреть сборы за два новогодних месяца, то российские названия занимают 40 процентов, а ведь еще прошлым летом считалось, что на их долю выпадет 12, а потом будет 9 процентов общего боксофиса.

Любые прогнозы должны базироваться на анализе конкретных проектов, того, как идет работа, должны учитываться шансы успеха. Поэтому я прежде всего хочу поблагодарить людей, которые делают успешные картины. Производящие компании доказали, что, сосредоточив определенный ресурс, можно достигать хороших результатов. Ясно, что это не значит, что сейчас у нас все замечательно. В кино никто не может что-то гарантировать надолго, но тем не менее это яркое свидетельство того, что при определенных условиях можно снимать зрительские картины. Наша задача заключается в том, чтобы в течение года возникли какие-то другие «островки», в которых тоже могут быть успешные релизы. Сейчас мы ждем две картины, которые, на наш взгляд, станут успешными, — «Шпионский роман» и «Август. Восьмого».

Олег Иванов. Когда мы подводили результаты прокатных сборов за десять месяцев минувшего года, то зафиксировали, что наше кино — по доле посещаемости кинотеатров — оказалось на уровне 10 процентов. Это самый низкий

результат в сравнении с предыдущими пятью-семью годами, когда доля российских фильмов достигала 28 процентов. В 2011 году в прокате было 343 фильма, из них 308 — новых релизов, а отечественных — 59. Соответственно, их доля была на уровне 19 процентов, но и в предыдущие годы доля 23—24 процента — максимум для нашего кино. Получается, что число релизов остается примерно на одном и том же уровне. Вопрос: где все эти фильмы? Ответ в том, что существует такой «длинный хвост». Фильмы, о которых все знают, они у всех на слуху — обычно это 10—15 картин. А еще есть артхаусное кино и то, которое мы называем «средним».

Что происходит с кассовыми сборами? Нас обычно упрекают в том, что мы все время говорим про деньги, но посещаемость не менее важна. Касса продолжала расти, в 2011 году сборы выросли почти на 12 процентов. При том что в предшествующие периоды, скажем, в 2007-м, на 39 процентов, а в 2008-м — на 29.

Этот интенсивный рост привлек внимание фактически всего мира, потому что Россия стала интересной прокатной площадкой для большинства фильмов, снятых для мирового проката. При этом если сравнить показатели посещаемости, то видно, что они не растут и в 2011 году по отношению к 2010-му составили всего 0,7 процента, то есть рост числа посещений остановился. Продается все то же количество билетов, что и раньше, а касса увеличивается только за счет их цены. Эта тенденция проявилась не только в России.

Интернет и в целом цифровые технологии, предоставляющие возможность смотреть фильмы в хорошем качестве другими способами, не выходя из дому, так или иначе будут перетягивать к себе часть аудитории кинотеатров. Эта тенденция говорит не о том, что зрителю не нравится кино, а о том, что он выбрал другой тип просмотра. По объему посещений доля отечественных фильмов тоже составила 16 процентов, точно так же, как и касса. Если сегодня удвоить количество залов, то касса и посещаемость в два раза не вырастут. Потому что увеличение числа залов будет происходить в городах с меньшей покупательской способностью и не так быстро. Там еще нет устоявшейся привычки ходить в кино, поэтому, по нашим оценкам, при удвоении до 5,5 тысяч залов посещаемость сможет вырасти в лучшем случае в полтора раза. Для обычных картин наработка на копию обычно оказывается меньше 150 тысяч рублей, для топовых — как правило, превышает 250 тысяч. Изредка приближается к 600 тысячам.

Четыре из десяти отечественных картин-лидеров были выпущены без поддержки Фонда кино, остальные нашими компаниями-мейджорами. Целевая аудитория кинотеатров в России составляет приблизительно 20 миллионов, но вот в 2011-м пиковые показатели аудитории фильма «Высоцкий...» — примерно 4 миллиона. Если мы скажем, что аудитория, более или менее постоянно посещающая кинотеатры, составляет 5—6 миллионов, то, наверное, не ошибемся.

Интересно, что представляют собой российские фильмы, входящие в топ-10. В 2007-м на первой позиции была «Ирония судьбы. Продолжение», на четвертой — «Волкодав», на восьмой — «Жара», на десятой — «Любовь-морковь». В то время считалось, что это очень успешный для отечественного кино год с точки зрения кассовых результатов.

В 2008-м на втором месте был «Адмиралъ» и на третьем — «Самый лучший фильм»; в 2009-м — «Обитаемый остров», «Черная молния», «Тарас Бульба» и «Каникулы строгого режима» заняли соответственно четвертое, шестое, седьмое и девятое места. В 2010-м единственным отечественным фильмом, который пробрался в десятку, были «Елки» — они заняли тогда седьмое место. И наконец 2011-й мы завершили тем, что в топ-10 вошли две картины: «Высоцкий...» оказался на шестом месте и «Елки-2» — на девятом. Интересно, какую вообще долю наше кино по сумме кассовых сборов занимает в этой десятке? Так вот, в 2007-м это было 45 процентов сборов, в 2008-м и 2009-м — по 25, а в 2011-м — 16 процентов. Это говорит о том, что первые десять филь-

мов — по соотношению отечественного и зарубежного кино — полностью соответствуют общегодовому бокс-офису.

Следующий вопрос — так называемый «новогодний пирог» — период наибольшей посещаемости, время каникул. Большинство компаний пытаются попасть в это «окно возможностей» со своими картинами. Здесь лидерами безоговорочно оказывались фильмы компании «Базелевс»: «Черная молния», «Елки» и «Елки-2». Таким образом, в 2011 году мы лидируем с 54 процентами всех сборов.

Существовало некое предубеждение, что в России успешными могут становиться только комедии, и то не слишком качественные. В этом году стало очевидным, что практически любые жанры могут оказаться в числе успешных, весь вопрос в экономике и в том, как сделан фильм.

Как распределялась господдержка? Семь лидеров российской киноиндустрии получили поддержку Фонда кино на 27 картин; 28 так называемых «независимых компаний», то есть не являющихся лидерами, получили поддерж-

«Наша Russia: Яйца судьбы», режиссер Глеб Орлов

ку на 31 фильм; и кроме этого 14 анимационных студий получили финансирование на свои 19 фильмов. Всего в течение 2011 года было поддержано 77 картин сорока девяти компаний, производящих фильмы. По сборам картины компаний-лидеров — это 60 процентов всей кинотеатральной кассы отечественного кино.

Мы учитываем релизы — с 1 января по 31 декабря, календарно. Но при этом, когда мы смотрим, какую сумма собрал фильм, если он вышел в декабре, а продолжал прокатываться в январе, то не разделяем ее на две части, по-

«Дом», режиссер Олег Погодин

тому что было бы странно считать фильм «Елки-2» двумя разными кусками, не связанными друг с другом. Независимо от того, стартовал ли фильм в предыдущем году, мы относим его к предыдущему году, но сумму кассовых сборов указываем ту, которая включает и так называемый «хвост» следующего года.

Анатолий Максимов. Прежде всего надо сказать, что вызовы перед российским кино остаются прежние. Было бы преувеличением думать, что мы перепрыгнули через забор, под которым сидим. Те трудности, которые наше кино преодолевает, попадая в собственный прокат, мало изменились. Есть известное выражение, что невидимая рука рынка отправила в нокаут отечественный кинематограф. Во-первых, это было связано с отсутствием «санитарного» стандарта качества в отношении российского кинопродукта. Что-то ведь было создано в те годы, когда родное кино царило в нашем прокате, а ведь его доля была близка к 30 процентам. Это было близко к показателям Франции, где господдержка выращивалась поколениями. С 2006 года государство активно вкладывало по 100 миллионов долларов в год в фильмы, которые создавались с единственной целью — быть произведенными. Кинотеатры по инерции их сначала хотели показывать, потом — расхотели. А сейчас уже есть привычная формула: «Фильм неплохой, хотя и наш». Таково сложившееся ощущение того, что отечественное кино связано с отравлением аудитории. Мы преодолеем его нескоро, и неизвестно, преодолеем ли вообще, как последствие радиационного взрыва. Что сделал в этой ситуации новый Фонд кино? Он протянул полотенце лежащему плашмя отечественному кинематографу. Вряд ли это получилось бы, если бы не было оказано такой поддержки компани-

ям, которые уже дальше сами отвечают за результат — своей репутацией, своим бизнесом — за все то, что они делают.

Есть и второй вызов, который тоже еще не преодолен, и мы хорошо понимаем, что с ним еще долго придется сталкиваться. Отвращение аудитории к отечественному кинематографу естественно перехватило вполне рыночный элемент этой системы. Когда вы производите фильм, вы оплачиваете все — съемки, рекламу, в том числе на здании самих кинотеатров, а дальше вы запрашиваете то или иное количество сеансов для своего фильма. Было несколько удачных фильмов в те годы, когда мы «падали» отвесно, когда они были буквально подвергнуты суду Линча на основании первого дня сборов, даже не дожидаясь уикенда, их снимали, оставляли только на утренних и ночных сеансах, не давали им никакого шанса. С поддержкой, которую мы получили от Фонда, у нас появился шанс противостоять абсолютному доминированию американского кино в нашем прокате. Мы на протяжении трех лет были территорией, которая реально бросала вызов Голливуду. Например, фильм «Высоцкий. Спасибо, что живой» произведен почти наполовину на средства компаний Columbia и Sony. Фильму пять лет: мы начинали его производство еще тогда, когда в наше кино вкладывались американские компании. Больше этого не происходит.

Сейчас прорываются только блокбастеры — фильмы с колоссальной поддержкой. «Высоцкий...» — просто драма, внежанровое кино, к нему очень поразному относятся, зрелище не для каждого из тех, кто ходит в кино. Для нас это была почти спецоперация — прокатать фильм без всяких подныриваний под молодежную аудиторию.

Мы на себе такой жестокий эксперимент поставили и теперь имеем опыт, которым можем поделиться. Первая проблема — это расписать достаточное количество сеансов, подчеркиваю, не копий. Потому что во всех таблицах и статистических отчетах фигурирует количество копий, оно, к сожалению, не показательно сейчас. Вторая очень важная позиция — получить назад то, что мы собрали в кинотеатрах. Система электронного билета не заработала, об этом можно сейчас говорить твердо. В этом специфика нашего рынка по отношению к большим европейским. Мы, напомню, стали пятым рынком в мире, обогнали в прошлом году Германию по числу посадочных мест. Но, с точки зрения права, мы находимся на Диком Западе или каком-то страшном неразвитом Востоке, потому что отчетность осуществляется по телефону. В большей части кинотеатров на вопрос: «Правда?», нам отвечают: «Честное слово». Мы проводили проверки. По премьерному кинотеатру «Палас» в Выборге, где проходит фестиваль «Окно в Европу», нас «грохнули» на 40 процентов того, что реально было в зале. Вы вкладываете много, но получаете все равно мало. Потому что у вас есть некий ограничитель скорости, как в дорогих машинах, чтобы вы не разбились. Вот и тут — чтоб лишнего не собрали, вам помогут.

Третья проблема, о которой обязательно нужно говорить, — это то, что большая часть зрителей, которые знакомятся с отечественным кино, делают это в Интернете. Это огромная зона — уникальных пользователей около 18 миллионов в день. По сравнению с количеством продаваемых билетов в кинотеатры это сейчас несоизмеримые величины. Хотите смотреть кино бесплатно — пользуйтесь таким-то провайдером, для них это просто средство предоставления этой услуги.

Мы убиваем весь рынок вторичных прав. DVD умирают по естественным причинам, потому что это уже каменный век по отношению к тем высоким технологиям, которые есть, а новый рынок не складывается. По-прежнему 60 процентов сборов американского кино возвращается на рынки вторичных продаж — телевизионных продаж, DVD и через Интернет. У нас этот улов практически отсутствует. Злом являются не только торренты, которые, как джентльмены удачи, зарабатывают на этом. Это как сжечь сто рублей, чтобы найти пять копеек. В принципе, это возможно, если деньги чужие, но ведь они сжигают наши. При этом торренты продолжают реформировать, и все крупные поис-

ковики — и Яндекс, и Гугл — выдают в результатах поиска того или иного фильма, скажем, по актерскому составу, опцию скачивания.

Никита Трынкин. У нас, естественно, были большие ожидания в связи с картиной «Елки-2», но в то же время и опасения, поскольку не было очевидно, насколько публике будет интересно смотреть вторую часть фильма, который они уже видели. Нам понравилось, что, как и на картине «Высоцкий...», наша аудитория была старше, чем обычное «ядро», средний возраст. Считается, что основная аудитория кинотеатров — 15—25 лет. Порадовало также, что 25 процентов зрителей не смотрели первые «Елки», что означает, что и новые люди вовлекаются в этот процесс — 12 процентов опрошенных заявили о желании посмотреть картину еще раз в кинотеатре. Мы хотим думать, что на этом история не закончится, поскольку значительное число зрителей заявили, что с удовольствием посмотрели бы еще одно продолжение, и, разумеется, это входит в наши планы.

Остается Интернет-пиратство, некоторые лакуны в законодательном поле и в целом неопределенность относительно того, что происходит с каналами продаж, — это серьезные проблемы. Конкуренция с зарубежными фильмами тоже никуда не денется, она будет усиливаться, и ясно, что мы еще не в конце пути. Задача, которую нам предстоит решить совместно, — восстановление доверия зрителей к отечественному кино, а может, создание его заново, самого бренда отечественного кино. То, чем занимаются во Франции поколениями, нам предстоит сделать за гораздо более короткие сроки. На примере картины «Елки-2» мы видим, что кроме высоких оценок мы уже имеем и высокие ожидания. У двух третей зрителей эти ожидания либо оправдались, либо были превзойдены. Наша задача — добиваться такого эффекта на каждом фильме, постепенно, маленькими шагами. И мы надеемся, что каждый новый заметный релиз российский зритель будет смотреть с каким-то возбуждением и радостью, а не так, как было до недавнего времени.

Одна из задач, которая стоит перед нами: нам надо всеми силами стараться ограничить количество проходных и просто плохих фильмов. Наша компания не выпускает картины, в которые по-настоящему не верит. Мы верим в то, что делаем. Но задача эта стоит не только перед нами, а перед всей индустрией в целом, в том числе и перед независимыми компаниями.

Есть некая естественная граница, выше которой число посещений растет не очень охотно, но и о более старшей аудитории не надо забывать, это тоже рынок. Эти люди знают дорогу к кинотеатру, просто туда не идут, потому что не видят на афишах чего-то для себя привлекательного и интересного. Пример фильма «Высоцкий» показывает, что такие смелые проекты вполне могут получить достойный прием у любой публики. Второй резерв: люди, в силу занятости или каких-то привычек ходят в кино редко. Можно надеяться, что если в кино будет больше близкого им продукта, они будут ходить туда чаще. На «Елках-2» мы увидели, что больше половины зрителей ходят в кино несколько раз в квартал или реже и только менее половины те, кто ходят несколько раз в месяц или чаще.

Без господдержки мы бы в свое время не смогли запустить «Елки», потому что в момент, когда мы их планировали, это был достаточно рискованный для нас проект: это ведь альманах, состоящий из киноисторий, а альманахи в нашем прокате, как правило, практически ничего не собирали. Мы были в сомнениях, и поддержка Фонда, оказанная нам тогда, очень помогла. Я уверен, что и у других наших коллег такая же ситуация с их фильмами, которые кажутся проблемными и вообще невозможными, если нет господдержки. Обратной стороной проблемы является возврат средств государству. Понятно, что чем успешнее картина, тем — даже по нынешним правилам — большую часть государство получает назад. В случае с «Елками-2» государство получит достаточно существенную сумму, и я уверен, что индустрия даст адекватный ответ на оказанную поддержку. Скажу два слова о проекте «Смешарики. Начало», который получил средства от государства, но не в форма-

те субсидий, а на возвратной основе. «Смешарики» собрали в прокате больше трети того, что собрали «Елки-2», это достаточно заметный кусок «новогоднего пирога».

Сергей Сельянов. Многим не совсем понятно, почему американские прокатчики и американское кино находятся в гораздо лучшем положении. По очень простой причине: это гарантированная системная поставка высокодоходного продукта. И воровать эти картины, естественно, сложнее — потому что если поймают, не дадут снять следующую. У нас пока — только маленькие рост-

«Август. Восьмого», режиссер Джаник Файзиев

ки такой системы. Это относится и ко всем другим аспектам работы с кинотеатрами. Естественно, когда в течение года у одной из компаний-мейджоров выходит три, четыре или шесть очень сильных продуктов, выстраивать отношения гораздо легче. И так каждый год, и понятно, что так будет и через десять лет с вероятностью в 99 процентов, там не забалуешь. И роль нашей реформы еще и в том, что она позволяет надеяться: при такой системности присутствие российского кино также будет более устойчивым, предсказуемым.

К сожалению, есть такая скучная зона, касающаяся нормотворчества, законодательной деятельности, поправок всякого рода глупостей, которые были наделаны, например, в 90-е годы. Это и трехпроцентный налог с оборота в пользу РАО, это и исходные материалы, это и закон о государственной поддержке кино. Это и обстоятельства, связанные с авторскими правами, с Интернетом. Со стороны нашего профильного министерства мы десять лет не получаем поддержки, и я с сожалением это констатирую. В данном случае я представляю и своих коллег, Ассоциацию кино- и телепродюсеров, индустрию. А вот с Министерством экономического развития мы довольно быстро решили вопрос с обнулением пошлины за цифровое оборудование для кинотеатров.

Именно в Фонде мы недавно начали диалог с кинотеатрами. Суть нашей деятельности в том, что мы делаем кино для театрального показа. И действительно, то, что Россия стала сначала шестой, а теперь пятой терри-

«Август. Восьмого»

торией, естественно, повысило, и это нормально, интересы прежде всего американского производителя и прокатчика к этой территории. Они с каждым годом получают все больше, и их активность в этом смысле иногда кажется нам уже некорректной. Может, в бизнесе и глупо говорить о корректности, но это кому как. Отчасти эта не совсем точная, правильная ситуация сложилась во взаимоотношениях с кинотеатрами. Мы с Сергеем Александровичем Толстиковым начали диалог с «Киноальянсом». Хорошо, что существенная часть кинотеатров объединилась в одну профессиональную организацию, представляющую интересы многих. Говорили и по поводу таких скучных для журналистов материй, как IPF — платы за цифровой показ, и о финансировании рекламы.

Из доклада Олега Иванова очевидно, что летом российские фильмы практически не выходят на экраны. Меня спросили: «А может ваш фильм показываться летом?» Да, может, если он будет идти все лето. Долго. Летом на две недели, конечно, даже сумасшедший не выпустит российскую картину. У нас ведь их 60 в год, против 250 американских. И мы их распределяем по году, все эти периоды вы знаете — Новый год, 23 февраля, 8 марта, 4 ноября, где длинные уикенды, которые дают нам какую-то отдачу. Тут нужна кооперация с кинотеатрами.

На всех встречах говорят в основном про деньги, кому сколько дали и кто сколько собрал, а о культурной составляющей нашей деятельности и качестве фильмов давно забыто и не интересно никому. Ну, во-первых, все — культура. И пресловутые «Яйца судьбы», и фильм Андрея Смирнова — все это культура. Почему взрослому зрителю трудно пойти в кинотеатр? Потому что там попкорн, гремят музыкальные и игровые автоматы. Это культура похода в кино. И в деятельности Фонда, в его концепции поддержки это имеет большое значение. Вышло какое-то количество картин, которые мы можем условно выделить как культурные события, не одержавшие больших финансовых побед. Само собой, «Елена»: тут не надо ничего объяснять, это, безусловно, вклад в культуру — не только отечественную, но и мировую, поскольку фильм замечен и успешен не только у нас. Фильм Дуни Смирновой «Два дня» — простое произведение, вроде бы в другие времена даже странно было бы говорить, что это «качественное» кино. Одна из особенностей сегодняшней культуры — к ней предъявляется требование «качества» независимо от того, собирает ли фильм 20 миллионов долларов или 30 тысяч. В этом вообще перелом зрительских настроений, которого мы, конечно, добиваемся. Да, мало кто увидел фильм «Дом», но те, кто видел, говорят: это же голливудский уровень режиссуры. И это, мне кажется, культурное событие. Как и появление дебютанта Романа Каримова с картиной «Неадекватные люди», Константина Буслова с фильмом «Бабло», на мой взгляд, авторское кино сильного режиссера. Какую-то невидимую работу эти фильмы производят, и нам это важно даже не просто как бизнесменам, продюсерам, а просто как гражданам страны. Нам хотелось бы изменить отношение к нашему кино. С помощью Фонда вышел и фильм Андрея Смирнова — сложное, серьезное кино. То, что связано с «Высоцким...», — это, на мой взгляд, подвиг. Да, у коллег было определенное вооружение, но все равно делать такое кино... Стоит его делать или нет? С точки зрения бизнеса это с вероятностью 99 процентов чистый и большой убыток. Делая «взрослое кино», надо собрать много денег на выпуск фильма. Так что вопрос, конечно, риторический — мы будем такое кино делать, но нужно осознавать: это даже не риск, а просто уверенность, что потеряешь, даже если не считать поддержку Фонда.

Я считаю, что реформа господдержки — исключительно успешная, на редкость. В своей жизни не помню таких реформ ни в кино, ни в других областях — хотя там я, конечно, меньший специалист. Считаю, надо увеличивать количество мейджоров, или лидеров, что, конечно, тоже слишком громкое, но более корректное название. Увеличивать концентрацию этой поддержки, распространять ее, например, в первую очередь на полнометражную анима-

цию, которая уже тоже, как известно, стала одним из главных зрительских предпочтений. Вот и всё. Надо всячески эту систему поддерживать, развивать Фонд в смысле коммуникации с кинотеатрами, сетями. Это большая и сложная работа, но вот благодаря более современному, более точному и правильному целеполаганию Фонда, в отличие, например, от Минкульта, некое курирование рынка — тоже исключительно важная работа, которая может принести нечто большее, чем деньги.

Мне кажется, люди уже понимают, что свобода слова и развлечения — это разные вещи. Мы, разумеется, за свободу слова, мы против цензуры, но вот за развлечения надо платить. В нашей стране это какая-то специфическая история. Да, IT-индустрия — драйвер не только российской экономики. Говорят: берите все, забирайте. Но это не государственная позиция. Мы, производители, — тоже граждане, а наша продукция — тоже индустрия. А спекуляции, мол, «вы покушаетесь на свободу слова» — раздражают. Да смотрите наши фильмы, только заплатите тем или иным способом эти двадцать рублей! Граждане, вы в своем уме? Как можно на этом спекулировать?

С.Толстиков. Сергей Михайлович сказал, что культура — это достаточно многообразное явление. И с точки зрения производства, и с точки зрения потребностей аудитории, ее запросов. Наше общество находится в переходной стадии. Есть несколько сегментов: ожидания, социальный статус, менталитет — можно выделить как минимум три группы. Первая — постсоветское восприятие произведений искусства; другая крайность — молодежь, которая уже совсем в других форматах мыслит и иначе воспринимает культуру; и третий большой сегмент аудитории — посередине. Очень трудно сделать продукт для всех трех сегментов, потому что характеристики в них достаточно сильно различаются. Когда это все-таки удается, как, частично, в «Высоцком...», то, конечно, и экономический эффект гораздо сильнее. Это объективная реальность, и когда мы говорим о культуре, мы не должны о ней забывать.

Еще один момент — когда мы говорим о высокохудожественном, фестивальном кино. Тут очень важно правильно отформатировать систему показа. Должны быть четко определены кинотеатры, которые показывают такие фильмы, способы привлечения туда зрителя с определенным уровнем доходов. Потому что поход в кино — достаточно затратное дело. Задача здесь ясная — форматировать показ, но в то же время давать возможность производителям делать разный продукт. Наша задача — это производство разножанрового средне- и крупнобюджетного кино, которое могут производить мейджоры, лидеры. Это главная сила, способная вернуть зрителя в кинотеатры.

Относительно критериев отбора могу сказать, что все полностью зафомализовать невозможно, в кино всегда будет элемент субъективизма. Мы можем как-то уменьшать его долю, создавая представительские советы, комитеты. В нашей компании мы пытаемся уйти от субъективизма — у нас есть вполне конкретные правила рассмотрения сценариев, утверждения проектов и т.п., но все равно кино остается достаточно рискованным мероприятием. Оно, в конце концов, зависит от компетенции и профессионализма людей, которые в нем работают.

Лариса Юсипова *(«Известия»).* Известно, что Фонд в значительной степени зависит от попечительского совета, в который входят ряд руководителей государства. Сейчас произошли кадровые изменения. Как это отразится на попечительском совете? Останутся ли Жуков, Сурков, появятся ли Володин и Иванов, и чего от этого можно ждать? Второй вопрос, с этим связанный: насколько я помню, вопрос о том, увеличат ли количество компаний-лидеров, должен был быть вынесен на рассмотрение попечительского совета в начале года. Будет ли он рассмотрен?

С.Толстиков. До выборов и смены правительства пока не планируется никаких изменений в составе попечительского совета и его функциональной направленности. Председатель совета — по-прежнему Александр Дмитриевич Жуков.

Что касается увеличения количества лидеров, мы сейчас готовим предложения, которые будут рассмотрены членами совета. У нас идут достаточно серьезные дискуссии и с лидерами, и с другими участниками кинопроизводства. Увеличение числа лидеров вполне возможно, а может, будет избрана какая-то другая схема. В этом, на мой взгляд, и есть вполне реальное развитие нашего общего дела, нашей реформы. Когда мы говорим про киноиндустрию, то крупные компании — это ее структурообразующие элементы. Такой подход — сосредоточение ресурсов — дает свои плоды. Это, естественно, не единственная форма господдержки, но она важна. Мы ее будем совершенствовать. Если есть компании, которые представят проекты, признанные каким-то компетентным органом перспективными, мы их тоже будем поддерживать.

Ольга Гринкруг *(РИА «Новости»)*. Тут говорилось об успешных проектах, тем не менее, «Смешарики. Начало», которые абсолютно всеми воспринимались как заведомый гарантированный успех, провалились в прокате. Почему? Вроде бы и формы финансирования были очень изощренные. Не разочаровались ли инвесторы? «Кинобизнес сегодня» недавно опубликовал статью, в которой был рейтинг не только самых успешных, но и самых убыточных фильмов. Его возглавил поддержанный Фондом в качестве социально значимого фильм «Сибирь. Монамур». Такие картины не должны быть рентабельными?

Н.Трынкин. Несмотря ни на что, «Смешарики...» все-таки собрали почти 9 миллионов долларов, так что нельзя сказать, что это абсолютный провал. Другое дело, глупо было бы отрицать, что в отношении этого проекта были более высокие ожидания. К счастью, у «Смешариков...» есть другие источники дохода — зарубежные продажи на Берлинском фестивале лицензионных товаров под брендом «Смешарики». Одним из факторов, которые должны ограничить рыночный риск, как раз и являются дополнительные источники дохода. Они позволяют ограничить риск и как-то работать с ситуацией, когда фильм собирает меньше, чем ожидалось.

Что касается недостаточных сборов, это, к сожалению, обычная рыночная ситуация. Когда речь идет об отдельном проекте, всегда нужно верить в него по максимуму, но он всегда имеет риск не дотянуть до ожиданий. Собственно, компании-лидеры потому и лидеры, что создают значительное количество качественных фильмов в течение долгого времени Надо думать, что инвесторы, как и игроки фондового рынка, понимают риски в отношении отдельных проектов. Киноиндустрия — это рискованная сфера, и в будущем надо выбирать те проекты, которые инвесторам кажутся менее рискованными. Либо надо делать шаги к финансированию портфелей кинопроектов, чтобы их было 6, 10, 12 или больше — и тогда за счет распределения рисков использовать методику голливудских студий, где немногие фильмы-хиты окупают все остальные проекты.

О.Иванов. Журнал «Кинобизнес» все кассовые сборы делит на производственный бюджет. Фильмы, которые рассматриваются в России как фильмы-события, которые имеют высокую художественную ценность и заметный общественный резонанс в 2011 году, — нам не хотелось бы вписывать в рубрику «Провалы». Даже если мы публикуем такой рейтинг, то в любом случае даем соответствующие комментарии и дополнительные экспертные оценки, чтобы не свалить все эти произведения в одну корзину.

С.Толстиков. Мы не считаем «Сибирь. Монамур» провалом, он получил главный приз в Ханты-Мансийске, еще на нескольких фестивалях. И для нас это важно.

С.Сельянов. Провалы в кино были, есть и будут — и в голливудском, и во французском, китайском, каком угодно. Когда ко мне обращаются люди, которые хотят начать заниматься кино, люди с деньгами, успешные в другом бизнесе, я говорю им, что они должны сначала научиться любить убытки, чтобы комфортно чувствовать себя в кино. И, наконец, по существу: у Фонда, который

дает средства, эти показатели, конечно, будут ярче выглядеть — причем как достижения, так и условные или безусловные провалы. Потому что благодаря его поддержке, у средне- и крупнобюджетных фильмов, на которые мы, собственно, и ставим, говоря о какой-то соревновательности с тем же Голливудом — чтобы зритель не скачивал все в Сети, а заставил себя пойти в кинотеатр, — у таких картин должна быть какая-то достаточно серьезная production value. Я убежден: у средне- и крупнобюджетных фильмов рентабельность на российском, в целом убыточном рынке, конечно, будет ярче.

Л.Юсипова. Почему вы вычитаете только производственный бюджет, если Анатолий Максимов сообщил нам, что даже реклама на кинотеатрах оплачивается уже самими производителями? Как и все продвижение, копии. Это же может составить половину, треть, а иногда столько же, сколько стоило само производство.

О.Иванов. Можно, с одной стороны, выписать все доходы кинопроекта, с другой — все расходы. Самыми большими статьями окажутся производственный бюджет и кассовые сборы. Дальше будут другие статьи — траты на рекламу, изготовление копий. С точки зрения доходов тоже могут быть разные статьи, включая продакт плейсмент. Сайт Numbers уже несколько десятков лет назад понял, что нужно отсечь все нижние части, потому что они более или менее похожи, и сравнивать лишь две самые существенные статьи.

Мария Безрук *(«Трибуна»).* Сергей Александрович, помнится, два года назад, когда создавался Фонд, вы говорили о том, что спустя два года будет произведена некая ротация на основе результатов, и те компании, проекты которых оказались убыточными, будут исключены из состава компаний-мейджоров. Их место займут какие-то другие. Будет ли произведена эта ротация, если да, то какие компании уже на примете? Мы здесь говорим об успешности проектов, но какой процент от бокс-офиса, какие конкретные суммы возвращаются в Фонд?

С.Толстиков. Начну с возвратности. Мы планируем сделать эту систему чуть сложнее, там будут разные коэффициенты, сейчас этот вопрос обсуждается. Но в конечном счете все деньги все равно пойдут в те компании, которые произвели эти фильмы. Это немного модифицированная французская модель. Что касается выхода одних компаний и появления новых, то сейчас идет обсуждение того, как расширить количество лидеров, но учитывая пакет проектов.

М.Безрук. Хотела бы уточнить. Конкретный пример. Фильм «На крючке» компании «ПРОФИТ», на который было потрачено много денег, практически ничего не собрал, да и с культурной точки зрения он плохой. Эта компания останется среди мейджоров?

С.Толстиков. Это не совсем простой вопрос. У компании «ПРОФИТ» сейчас два проекта: «Испытание» и «Метро». «Метро» — это жанровое кино, которое, мы надеемся, принесет достаточно хороший бокс-офис, но пока исходим из промежуточного анализа. «Испытание» — сложный социально-исторический проект, драма с большим бюджетом. Что из этого выйдет, мы тоже не можем сейчас сказать. И загнать его просто в какую-то конкретную формулировку — давайте эту компанию выкинем, а ту оставим — сложно. Поэтому я говорю, что мы сейчас пытаемся механизм, направление финансовой поддержки сделать более тонкими.

Константин Баканов *(«Собеседник»).* Меня интересует, сколько денег и каким проектам было выдано в 2011 году из Фонда. Бюджет фильма «Август. Восьмого» составляет 16 миллионов долларов, это огромная сумма. В связи с тем, что фильм имеет некую политическую подоплеку? Ведь Фонд является государственным.

С.Толстиков. Это вообще специальный проект, потому что там господствующая доля наших средств. Мы получили от Министерства культуры на основании запроса продюсеров разрешение эту долю обеспечить. Но там у нас и возврат совершенно иной — 50 процентов, что мы считаем справедливым.

И будем поддерживать его в прокате. Направляя более значимые средства, мы хотим больший возврат. Для нас это экономика.

К.Баканов. Уточняющий вопрос. Почему именно этому фильму выделено такое огромное количество денег?

С.Толстиков. У нас все социально значимые масштабные проекты идут через Министерство культуры, которое является органом государственной исполнительной власти в этой сфере. Когда они к нам обращаются, то мы, если честно, берем под козырек. И этот проект был поддержан попечительским советом и всеми остальными. Было ли какое-то решение на уровне Политбюро и так далее? Ничего такого не было.

Ксения Болецкая *(«Ведомости»)*. Подводя итоги 2011 года, Олег Иванов сказал, что фильмы, поддержанные в той или иной мере Фондом, собрали 3,5 миллиарда рублей в прокате.

О.Иванов. 3,5 миллиарда — это компании-лидеры, и еще примерно 600 миллионов — другие компании.

К.Болецкая. Таким образом, 4,1 миллиарда рублей в прокате собрали компании, поддержанные Фондом. А сколько денег было возвращено Фонду с учетом поддержки проката и производства?

С.Толстиков. Точную цифру не скажу, но это до 100 миллионов рублей. Если вы посмотрите, больше половины средств в наших проектах — деньги иных инвесторов.

К.Болецкая. Были ли проекты, которые не вернули ни копейки?

С.Толстиков. У нас возврат — 5 процентов от доли сбора, поэтому какие-то копейки всегда возвращаются. Но если переформулировать ваш вопрос и сказать — «незначительные суммы», то, конечно, такое было, но это нормально. Мы должны финансировать ряд фильмов, которые с коммерческой точки зрения явного интереса не представляют. Но в силу каких-то причин мы их финансируем. Например, Сергей Сельянов финансировал фильм «Кочегар». Я бы не сказал, что он был успешным, но и не провальным, с точки зрения экономики, потому что бюджет был незначительный. «Дом» тоже не собрал много денег, но сказать, что это неуспешный фильм, у меня язык не повернется. Есть специфика рынка, которая несовершенна в некотором роде. Хотя есть и совсем провальные проекты, сейчас я о них не хочу говорить. Если говорить про независимых продюсеров, у нас есть некая внутренняя установка — если он получил от Фонда деньги и провалился, несмотря на коммерческие целеполагания, то мы очень осторожно с ним работаем (или не работаем) на каком-то промежутке. Но это внутренние установки, это все не регламентировано.

С.Сельянов. Основа государственной поддержки — субсидии. Потому что рынок российского кино пока система убыточная и будет еще достаточно долго такой оставаться. Возвратность заложена как некое зерно, это вообще противоречит природе, философии господдержки, закону даже в каком-то смысле. Субсидии — потому что надо поддерживать в том числе и культурное, и зрительское, кино, которое собирает страну в страну, — государство считает это важным. В советское время все кино делалось на 100 процентов за счет господдержки, сейчас поддержка составляет половину затрачиваемых средств. Когда говорят о рентабельности и возвратности, да, несколько проектов в год — как и везде в мире — действительно успешны, в том числе и в коммерческом смысле. Но это не является главным показателем, если говорить о позиции государства в этом вопросе. Оно на этом не зарабатывает — это было бы противоестественным.

Материал к публикации подготовил Д.Дондурей

Аннотации научных статей

Елена Некрасова. Битва гигантов

Автор рассматривает структуру российской киноотрасли в целом, идущие в ней процессы и последствия недавней кинореформы — системы госфинансирования кинопроизводства. Особое внимание автор уделяет роли крупных медиахолдингов в деятельности российской киноиндустрии, анализирует их структуру, функции и механизмы работы.

Реформа, система госфинансирования, кинопроизводство, медиахолдинги, функции

Нина Цыркун. The Times They are a-Changin'

Рецензия на дебютную картину Тейта Тейлора «Прислуга». Автор анализирует структуру фильма, характеры героев, композицию, заложенные в нем смыслы и подтексты, а также культурологические аспекты этой отчасти противоречивой картины, являющейся образцом классического американского мейнстрима.

«Прислуга», Тейт Тейлор, композиция, подтекст, американский мейнстрим

Катерина Тарханова. Легитимный преемник

Рецензия на картину «Потомки» Александра Пейна. Рассматривая картину в социологическом, философском и эстетическом контекстах, критик подробно анализирует ткань фильма — драмы об умирании и хрупкости человеческих связей, отмечая его достоинства и слабые стороны.

«Потомки», Александр Пейн, драма, социологический контекст

Нина Спутницкая. Прибытие на Луну

Анализ картины Мартина Скорсезе «Хранитель времени». Критик подробно анализирует смысловые аспекты фильма, его скрытые механизмы, образный ряд и многочисленные отсылки к истории мирового кино, а также его роль в творчестве режиссера, который в своей последней картине выступает в роли киноиллюзиониста.

«Хранитель времени», Мартин Скорсезе, скрытые механизмы, сказка, киноиллюзионист

Александр Павлов. Семь конфликтов белокурой бестии

Рецензия на фильм «Семь дней и ночей с Мэрилин» Саймона Кёртиса. Автор отмечает особенности картины, которую, по его мнению, нельзя назвать ни драмой, ни мелодрамой, а скорее, зарисовкой, «фотоальбомом середины XX века». Отмечая выдающуюся игру актеров, критик рассматривает и анализирует многочисленные конфликты, лежащие в основе фильма о Мэрилин Монро, в которых полнее раскрываются характеры героев и их взаимоотношения.

«Семь дней и ночей с Мэрилин», Саймон Кёртис, зарисовка, конфликт, Мэрилин Монро

Елена Стишова. Синдром «больших ожиданий»

Автор анализирует ситуацию, сложившуюся в российском кино, сам процесс стихийного перехода российского кинематографа в коммерческое русло, а также последствия этого процесса для нашей кинокультуры. На конкретных примерах критик прослеживает путь развития российского киномейнстрима, акцентируя актуальные на сегодня проблемы киноиндустрии.

Коммерческое кино, кинокультура, российский киномейнстрим

Анжелика Артюх. Маркетинг стиля

Автор тщательно анализирует скрытые механизмы современного Голливуда, являющиеся залогом его успеха, а также влияние маркетинга на киноиндустрию в целом. В частности, рассматривается термин «фильм высокого концепта», отражающий суть основной массы голливудской продукции. Автор также рассматривает доминирующие в Голливуде концептуальные матрицы, сопоставляя их с российскими.

Голливуд, маркетинг, успех, «фильм высокого концепта», концептуальные матрицы

Ольга Андреева. Через десять лет

Автор анализирует феномен революции в социологическом, культурологическом и философском контекстах, рассматривая его как момент временной сингулярности,

страстное и темное желание перескочить из одного бытия в другое. Исследуя скрытые смыслы, подтексты и механизмы революции как явления, автор показывает, как революция, будучи обреченной на провал, в то же время оказывается в итоге обреченной на победу.

Революция, момент временной сингулярности, бытие, механизмы, победа

Антон Долин. Бегущий

Портрет Стивена Спилберга сквозь призму его новой работы — анимационной картины «Приключения Тинтина» по мотивам популярного комикса Эрже. Анализируя историю создания картины и рассматривая ее в контексте всего творчества Спилберга, критик раскрывает особенности авторского метода режиссера, уникальность его ви́дения и прослеживает процесс его творческой эволюции.

«Приключения Тинтина», Стивен Спилберг, Эрже, комикс, анимация, авторский метод

Лидия Кузьмина. Выпавший из гнезда

Портрет Джорджа Клуни. Автор исследует творческий путь актера и режиссера, эволюцию его ролей и авторских работ, особенности характеров воплощаемых им героев и уникальные черты самого актера. Подробно анализируя фильмографию Клуни, критик пытается определить характерные особенности его творческого стиля и метода, а также роль актера в современном американском кино.

Джордж Клуни, характер, творческий стиль, американское кино

Дмитрий Комм. Шоустопперы

Статья посвящена феномену «шоустоппера», особого стилистического элемента в построении ключевых сцен в жанровом кино. Автор прослеживает путь развития приема с момента его возникновения до наших дней, анализируя механизмы его функционирования в разных киножанрах и особенности его применения разными режиссерами.

Шоустопперы, жанровое кино, стилистический элемент, ключевые сцены

Нина Цыркун. Ко-*микс:* героический эпос как жанровый гибрид

Автор исследует жанр комикса в историческом, культурологическом и философском контекстах, анализируя его природу, сущность и причины успеха. В статье прослеживается эволюция этого массового жанра, существующего на границе высокого и низкого искусства, его популярных героев, особенности самого нарратива и стилистики комикса, а также его взаимодействия с кинематографом.

Комикс, массовый жанр, нарратив, стилистика, кинематограф

Инна Кушнарева. Группа крови

На материале популярной вампирской киносаги «Сумерки» критик анализирует особенности жанра фэнтези, а также саму вампирскую тематику — с культурологической, эстетической, мифологической, социологической точек зрения. Отмечая скрытые смыслы и подтексты «Сумерек», автор раскрывает причины особой привлекательности данной тематики для массовой аудитории.

«Сумерки», вампирская тематика, фэнтези, массовая аудитория, скрытые смыслы

Аюр Санданов. Нужная вещь

Автор сопоставляет жанры вестерна и постапокалиптического кино, анализируя их структуру, особую культуру, мифологию, философию, проблематику, раскрывая механизмы их построения и восприятия зрителем, а также их роль в кинематографе. Также проанализированы характерные черты, традиции и мотивы обоих жанров, на основе которых и проводится сравнительный анализ.

Вестерн, постапокалипсис, мифология, традиция, проблематика

Лариса Малюкова. Неслыханные перемены, невиданные барыши

Автор анализирует ситуацию в сфере российского полнометражного коммерческого анимационного кино. На примере популярных картин последних лет и известных анимационных фильмов-франшиз автор рассматривает особенности жанра, процесс его развития в России, причины его успехов и провалов, а также определяет основные тенденции в современном анимационном кино.

Коммерческая анимация, франшиза, тенденции, жанр

S U M M A R Y

IK questionnaire

The quick and the dead
Round table talk on Russian box-office champions.

Elena Nekrasova
Battle of the giants
The structure of Russian film industry as a whole and the results of the latest reform of its state funding are considered. The role of media majors in functioning of Russian film industry is specially accentuated as well as their structure, functions and working mechanisms.
Reform, state funding system, film industry, media majors, functions

Nina Tsyrkun
The Times They are a-Changin'
Review of the first-comer Tate Taylor's THE HELP. The author analyzes the film structure, characters, composition, message and subtexts as well as culturological aspects of this partly controversial picture, which is a specimen of classical American mainstream.
THE HELP, Tate Taylor, composition, subtext, American mainstream

Katerina Tarkhanova
A legitimate successor
Review of Alexander Payne's THE DESCENDANTS. Considering the picture in sociological, philosophical and aesthetical contexts, the critic minutely analyzes the texture of narration about dying and fragility of human ties, marking its flaws and merits.
THE DESCENDANTS, Alexander Payne, drama, sociological, philosophical and aesthetical contexts

Nina Sputnitskaya
Arrival at the Moon
Analysis of Martin Scorcese's HUGO. The critic thoroughly considers the semantics of the picture, its hidden mechanisms, imagery and multiple allusions at the history of world cinema as well as its role in the helmer's creation, who serves in his latest work as a magician.
HUGO, Martin Scorcese, hidden mechanisms, tale, cinema magician

Alexander Pavlov
Seven conflicts of the blond beast
Review of Simon Curtis' MY WEEK WITH MARYLIN. The author marks the peculiarities of the picture, specifying that it cannot be labeled neither as drama, nor as melodrama, but rather a sketch, «photo-album of the middle of the 20th century». Underlying outstanding performance, the critic considers some conflicts which constitute the composition and help to fully expand the characters and their interrelations.
MY WEEK WITH MARYLIN, Simon Curtis, sketch, conflict, Marilyn Monroe

Elena Stishova
Syndrome of «great expectations»
The situation in Russian cinema, the process of its spontaneous transition into commercial frame and the consequences of this process for our film culture are considered. The author traces down the way of development of Russian mainstream basing on particular examples, dwelling on the most urgent problems of film industry.
Commercial cinema, film culture, Russian mainstream, urgent problems

Angelika Artyukh
Marketing of style
The author thoroughly analyzes hidden mechanisms of contemporary Hollywood which are the pledge of its success, and the impact of marketing on the cinema industry as a whole. The notion of «high concept film» is particularly treated, which reflects the gist of the main body of the Hollywood production. Also domineering in Hollywood conceptual matrix is investigated in juxtaposition with Russian one.
Hollywood, marketing, success, «high concept film», conceptual matrix

Mark Harris
The Day the Movies Died
On the (potential) death of the great American art form.

Olga Andreyeva
In ten years
Personal rubric.

Anton Dolin
On the run
Portrayal of Steven Spielberg through prism of his new work — animation THE ADVENTURES OF TINTIN after Herge popular comic book series. Analyzing history of filmmaking and considering it in the context of Spielberg's creation, the author discloses characteristics of his method, the onliness of his vision and traces process of his evolution.
THE ADVENTURES OF TINTIN, Steven Spielberg, Herge, comic book, animation, the author's method

Lydia Kuzmina
One flew over the nest
Portrayal of George Clooney. The author traces down career of the actor and director, evolution of his roles and helming, details of the characters and unique qualities of Clooney himself. Also the function of the actor in contemporary American cinema is being touched upon against the background of his creative style and method.
George Clooney, character, creative style, American cinema

Dmitry Komm
Showstoppers
Phenomenon of a showstopper, a special stylistic element of construction of key episodes in genre cinema. The author traces down the way of development of this device from the moment of its origin up today, analyzing mechanisms of its functioning in various movie genres and particularities of its usage by different filmmakers.
Showstoppers, genre cinema, stylistic element, key episodes

Nina Tsyrkun
Co-*mix:* heroic epic as genre hybrid
Comics in cinema are treated in their historical, culturological and philosophical aspects, as well as the genre's nature, characteristic features and reasons for success. Evolution of comics and their stylistic diffusion, of their characters and means of narration is also traced.
Co-*mix*, popular genre, narration, stylistics, cinema

Inna Kushnaryova
Blood group
Through the stuff of a popular vampire saga TWILIGHT the critic analyzes peculiarities of genre of fantasy and the vampire theme itself from culturological, aesthetical, mythological, sociological points of view. Minutely analyzing the hidden senses and subtexts of the saga, the author discloses reasons for special magnetism of the genre for public at large.
TWILIGHT, vampire theme, fantasy, public at large, hidden senses

Ayur Sandanov
A useful thing
Juxtaposition of western and post-apocalypse; analysis of their structure, special culture, mythology, body of problems, mechanism of composition and perception, the role in cinema. The author also analyzes characteristics, traditions and motives of both genres.
Western, post-apocalypse, mythology, tradition, body of problems

Larisa Malyukova
Incredible changes, never-seen profits
Situation in the province of Russian full-length commercial animation. Through examples of popular pictures and animation franchises of the latest period the author considers specifics of the genre and process of its development in Russia, reasons for success and failures and also attempts to define major trends in contemporary animation.
Commercial animation, franchise, trends, genre

Russian majors: «We are satisfied»
The returns of state funding of Russian cinema in 2011.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ» ПРЕЗИДЕНТСКОГО ЦЕНТРА Б.Н.ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 07.03.12. Подп. к печати 21.03.12
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13301. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2011 ГОДА

В 2011 году в «ИК» было опубликовано более 300 материалов. В отличие от прошлых лет, мы решили включить в список номинантов авторов, которые работают в нашем журнале. В результате тайного голосования сотрудников редакции лучшими публикациями признаны:

4 *Зара Абдуллаева — Олег Зинцов — Алексей Медведев — Ксения Рождественская*
Запросы и ответ
Дискуссия о роли критики в современном мире

1 *Сергей Анашкин*
Бывальщины/небывальщины
Портрет писателя Дениса Осокина

9 *Виктория Белопольская*
В поисках новой документальности
Дискуссионная статья об актуальных проблемах российского неигрового кино

12 *Елена Долгопят*
Точное время
Сценарий

7 *Антон Долин*
Фон Триер и Вагнер
Сравнительный анализ творчества двух выдающихся деятелей мирового искусства

6 *Олег Зинцов*
Непрерывность
Рецензия на фильм Терренса Малика «Древо жизни»

5 *Олег Ковалов*
Метафизик
Аналитическая статья о кинематографе Александра Сокурова

2 *Инна Кушнарева*
Последний модернист
Исследование обстоятельств, по которым Жан-Люк Годар разошелся со зрителем

4 **Люблю/не люблю**
Серия эссе известных авторов — читателей журнала «Искусство кино»

11 *Катерина Тарханова*
Залив ангелов
Рецензия на телесериал «Морские дьяволы»

6 *Андрей Фоменко*
Лаокоон: новый, исправленный
Размышления о перспективах взаимодействия авангарда и кича

9 *Нина Цыркун*
Кровь поэта
Портрет режиссера Сэма Пекинпа

Деффчонки

КОМЕДИЯ

20:30 ПОНЕДЕЛЬНИК–ЧЕТВЕРГ

9 апреля

премьера на ТНТ

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Т.ДОНДУРЕЙ, М.ДРОЗДОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

О политическом моменте

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИНАЛЕ-2012

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МИГЕЛЬ ГОМЕШ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Культура мейнстрима: архитектура, театр, литература

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ
БЕЛА ТАРР

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телегерой — кто он?

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Антон Бильжо, Ксения Кияшко. АТТРАКЦИОНЫ НАВУХОДОНОСОРА

2 0 1 2